



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학박사 학위논문

일품(逸品)화풍 수묵화를 통한

초현실적 심상표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

2019년 2월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화 전공

김 은 형

일품(逸品)화풍 수묵화를 통한

초현실적 심상표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 김 성 희

이 논문을 미술학박사 학위논문으로 제출함

2018년 10월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

김 은 형

미술학의 박사 학위논문을 인준함

2018년 12월

위 원 장 _____ 차 동 하 (인)

부위원장 _____ 신 하 순 (인)

위 원 _____ 김 성 희 (인)

위 원 _____ 김 형 숙 (인)

위 원 _____ 선 승 혜 (인)

국문초록

이 논문은 본인의 초현실적 주제를 가진 수묵화 작품을 바탕으로 하며, 그 배경이 된 일품(逸品)화풍을 중심으로 연구하였다. 작품의 배경 및 내용을 고찰하며 이를 통한 창작론·작가론을 제시하고자 한 것이 본고의 목적이다.

본인 수묵화 작품의 특징은 발묵(潑墨)·파묵(破墨), 호방한 붓질을 활용한 표현성과, 초현실적 상상력을 통한 자유로운 주제의 심상표현이라고 할 수 있다. 이는 미술사 및 화론의 일품론·일품화풍에 근거를 두고 있다. 일품론의 핵심은 기존의 화풍에 구애받지 않고자 하는 불구상법(不拘常法)의 정신이며 이는 작품 창작론에 기초가 되었다.

일품화풍은 창작론 측면의 일품론과 실제 작가들의 일품화풍으로 분류 할 수 있고, 이는 모두 작품 창작의 근거가 되었다. 일품화풍은 당대(唐代)에 발현되어 주경현(朱景玄)의 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에서 그 의미가 형성이 되고, 황휴복(黃休復)의 『익주명화록(益州名畫錄)』에 이르러 화론사에서의 입지를 굳히게 된다. 작품창작에 근거한 일품화풍의 특징은 이러한 당·송대의 특징이며, 원·명·청에 이르러서는 그 의미가 세분화 및 일반화 되는 경향이 있어 본고에서 다루지는 창작론과는 거리가 생긴다. 그러나 명·청대의 개성적 화가들 중에서 당대의 일품화풍을 계승한 작가들 서위(徐渭), 팔대산인(八大山人), 석도(石濤) 등은 작품에 참고하였다. 이들의 작품은 고전적 일품화풍인 석각(石恪)과 양해(梁楷) 형식의 연장선으로 볼 수 있는 표현적인 작품들이다.

화론의 일품연구를 바탕으로 본고에서 제시하고자 하는 창작론은 첫째, 기존의 화법에 구애받지 않는 자유로운 화풍의 추구, 둘째, 시대의 흐름과 변화를 반영하는 화풍의 추구, 셋째, 화가의 감정과 개성을 강조하는 화풍의 추구이다.

작품 전체의 주제배경으로는 ‘장자’와 ‘서구의 초현실주의’, ‘도석인물

화’ 및 ‘풍류’에 나타난 초현실성이 있다.

장자와 초현실주의 비교는 작품 전체의 주제와 관련된 철학적 배경이다. 장자와 초현실주의는 전쟁으로 인한 사회적 혼란 이후에 나타났다는 점, 현실극복의 의지가 있었다는 점에서 공통점이 있다. 차이점은 장자의 경우 현실 초월을 통해 궁극적·정신적 해방을 추구했으나, 초현실주의의 경우는 현실에 대한 불안과 억압된 정신 상태를 여과없이 표현했다는 것이다. 이 두 측면은 본인의 작품에서 복합적으로 나타나는데, 장자의 사상을 그대로 시각화하며 소요유(逍遙遊)의 노닐을 나타낸 작품군이 있는 반면, 현시대와 자아의 심리상태에 나타나는 불안의 요소들을 직접적으로 표현한 작품군도 있다.

장자의 소요유를 작화태도 및 작품 구상법으로 삼았는데, 심재·좌망(心齋·坐忘) 및 무위(無爲)는 노닐의 경지인 소요유를 위한 마음가짐의 상태라고 할 수 있다. 특히 무위를 초현실주의자들의 자동기술법(automatism)에 비유했다. 본인 작품의 도상을 만들어내는 근거 중의 하나로 초현실주의자들의 작품에서 나타났던 ‘사물의 변형’을 들 수 있고, 그 사상적 근거는 제물론(齊物論)이라고 할 수 있다. 초현실성의 몽환적 측면과 관련해서는 호접몽(胡蝶夢)과 정신분석학의 꿈을 작품의 기반으로 삼았다.

도석인물화에는 각종 신선과 그들의 마법이 등장하는데 이를 초현실성의 두 번째 주제로 설정했다. 중국의 방대한 신선관련 기록은 한국의 팔선도와 이를 그린 도석인물화에 영향을 주었으며, 이를 주관적으로 변형하여 본인의 수묵화에 반영했다. 풍류의 초현실성은, 그 목적성에 있다. 풍류 역시 장자와 마찬가지로 현실을 초월하기 위한 목적이 있었기에 초현실성의 주제로 분류할 수 있었다. 김홍도의 풍류그림과 신윤복의 《혜원전신첩》에 나타난 풍류의 다양한 모습은 본인의 작품 중에서 음악 및 극예술에 영감을 받아 만든 것들에 참고가 되었다.

일품화풍 수묵화와 연관된 기법으로는 발묵, 파묵, 감필(減筆)을 대표적으로 들 수 있다. 감필의 전형적인 특징은 두드러지는 발묵과 파묵 효

과, 형태의 요체과악을 통한 간략화이다. 화론에서 언급한 석각, 양해, 팔대산인, 석도에서 이러한 특징들이 나타나며, 황신(黃愼) 및 김홍도의 작품에서는 각 작가의 개성이 두드러지는 감필법이 나타난다. 김성희의 연구 중에 복잡한 구도 안에서 부분적인 감필법을 찾아낸 부분이 있었는데, 이는 본인 작품의 복잡한 구도를 설명하는 근거가 되었다.

부분적으로는 미점준(米點皴)을 활용하여 대기표현을 하였고, 성김[疏]·빽빽함[密], 이완[鬆]·긴장[緊]의 기준을 화면구성의 원리로 삼기도 했다. 또한 다양한 시점을 적용하여 중첩과 겹침을 표현하고 포치(布置)와 포백(布白)을 기준으로 구도를 만들기도 했다. 이 모든 요소들은 본인 화면의 시각적 서술구조를 만들어 내는데 활용되었다.

작품의 주제를 설정하는 과정에서는 ‘방’의 개념을 활용한 방법론을 사용한다. ‘방’의 개념은 임모(臨摹)의 발전적 개념으로 원본 및 고인의 작품들을 근거로 하여 주관성을 펼치는 방법을 말한다. 이를 일품화풍 수묵화의 주제도출 및 화면구성의 방법으로 활용했다. 주제를 찾을 때 전통회화, 공연예술, 대중예술 등 다양한 다른 분야를 참고한 점은 방작을 현대적으로 활용한 부분이다. ‘방’을 통한 방법론은 현대미술에서 중요해지고 있는 원본과 작품의 관련성과 연결지어 생각해볼 수 있는 부분이다.

지금까지 언급한 전체적인 주제, 기법, 방법론을 기초로 하여 제작한 수묵화의 주제들은 다양하게 세분화 된다. ‘자아탐구’, ‘신선의 마법’, ‘춘화’, ‘현실비판’, ‘마음의 휴식’, ‘시공의 초월’과 같은 주제들로 나누어 볼 수 있다. 공연예술 및 행위예술과 연관성을 갖는 작품들이 있는데 이는 수묵화 작품을 삼차원 공간 안에서의 요소로 고찰하면서 실험한 작품들이다. 특히 당대 일품화가들의 행위예술적 특징들을 백남준의 퍼포먼스에서 찾아볼 수 있는데, 이는 일품화풍을 종합예술의 형식으로 접목시킬 수 있는 근거가 된다. 본인의 퍼포먼스 기획작품 <일(逸): 달아나다>에는 신윤복 작품들을 안무로 만든 부분이 포함된다.

작품에 부분적으로 적용한 방작의 개념은 화면 안으로 전통회화 및

다른 장르의 요소들을 불러올 수 있는 근거가 되었다. 특히 확장적·창의적 개념의 방작으로 오페라, 음악, 문학 등을 반영한 작품들을 만들었는데 ‘니벨룽의 반지’ 시리즈에서는 벽화, 설치, 수묵화의 요소들이 한데 어우러진다. 공연예술과 행위예술의 시도를 통해 얻은 아이디어들은 다시 오페라, 재즈, 연극, 문학 등의 요소로 수묵화의 주제가 된다.

본인의 일품화풍 수묵화는 불구상법의 창작론, 장자, 초현실주의, 도석인물화, 풍류의 초현실성, 발묵·파묵·감필의 기법을 통해 형성되었고 음악·극예술·행위예술로 확장해 볼 수 있었다. 이러한 연구를 통해 현대 미술의 분위기 속에서 전통회화와 화론을 기반으로 한 창작론 및 방법론을 제시하고자 한다.

주요어 : 일품(逸品)화풍, 수묵화, 초현실성, 장자, 도석인물화, 방(傲)

학 번 : 2013-30357

목 차

I. 서론	1
1. 연구의 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	4
II. 일품화풍 수묵화의 역사적 전개	10
1. 일품화풍의 기원 및 형성	12
1) 일품의 형성과 화론적 배경	12
2) 당·송의 일품과 표현의 확장	15
2. 일품화풍 수묵화의 전개	35
1) 일(逸)의 변화 및 세분화	35
2) 명·청 작가들의 개성적 일품화풍	38
3) 일품론을 통한 창작론	47
III. 일품화풍 수묵화의 초현실성	52
1. 장자의 심미관과 서구의 초현실주의	53
1) 배경의 유사성과 특징 대비	55
2) 무위(無爲)와 자동기술법	61
3) 제물론(齊物論)과 사물의 변형	70
4) 호접몽(胡蝶夢)과 초현실주의자들의 꿈	79
2. 전통 수묵화에 나타난 초현실성	87
1) 도석인물화에 드러난 초현실성	87
2) 풍류를 통한 초현실성	102

IV. 일품화풍 수묵화의 조형적 적용	114
1. 필묵의 현대적 적용	114
1) 발묵·파묵의 현대적 적용	115
2) 감필(減筆)의 현대적 적용	123
3) 미점준·횡점을 통한 대기표현	132
2. 구도의 현대적 적용	136
1) 성김[疎]·빽빽함[密], 이완[鬆]·긴장[緊]의 조화	136
2) 시점의 중첩과 겹침	140
3) 포백(布白)과 포치(布置)의 적용	146
4) 복합적 구도를 통한 시각적 서술구조	150
V. 초현실적 심상표현을 위한 방(傲)	153
1. 방을 통한 주관성의 표현	155
1) 임모(臨摹)와 방의 의의	156
2) 명대의 창의적 방	164
3) 방의 현대적 의의	171
2. 방 개념의 확장과 장르의 복합성	175
1) 회화의 방과 음악의 변주	175
2) 방의 현대적 적용과 매체	179
VI. 일품화풍 수묵화의 초현실적 표현	186
1. 초현실적 수묵화의 유형과 표현	188
1) 자아탐구와 형태의 변형	188
2) 신선그림과 마법	195
3) 초현실적 춘화도	201
4) 초현실적 현실의 비판	207
5) 현실을 초월한 유희와 마음의 휴식	214
6) 타임머신과 시공의 초월	218

2. 종합예술 형식과 초현실적 수묵화	224
1) 평면의 입체화 및 수묵의 적용	224
2) 행위예술적 작화태도	229
3) 극예술과 초현실적 수묵화	247
4) 음악과 초현실적 수묵화	270
 VI. 결론	 285
 참고문헌	 293
Abstract	301

표 목 차

[표 1]	작품논문 저자의 복합적 태도	5
[표 2]	개요구성의 논리	6
[표 3]	일품화풍의 형성 및 전개	11
[표 4]	화론에서 일(逸)의 개념 형성	14
[표 5]	일품화풍을 통한 창작론	51
[표 6]	초현실성의 세 가지 분류(1)	52
[표 7]	장자와 초현실주의의 발생배경 비교	60
[표 8]	소요유와 작품 구상법	61
[표 9]	장자의 예술관과 초현실주의 특징 대비	62
[표 10]	장자의 꿈과 초현실주의자들의 꿈	86
[표 11]	초현실성의 세 가지 분류(2)	87
[표 12]	도석인물화의 초현실성	88
[표 13]	팔선과 도상적 특징	93
[표 14]	풍류를 통한 초현실성	102
[표 15]	신윤복 그림에 나타난 음악적 요소	112
[표 16]	작품주제에 따른 구도의 특징	139
[표 17]	임(臨)·모(摹)·방(倣)의 개념	160
[표 18]	사산수결의 ‘뢰(賴)’에서 강조된 주관성	162
[표 19]	16세기 복고주의자들의 창작론	166
[표 20]	제임스 케힐(James Cahill): 방작의 유희(遊戱)이론 ...	171
[표 21]	음악에 적용한 방작과 작품에의 반영	176
[표 22]	<무소르그스키, 전람회의 그림>에 나타난 원본의 개념	183
[표 23]	일품화풍 수묵화에 나타난 방작의 복합적 개념	185
[표 24]	주제의 세분화 및 심화과정	187
[표 25]	8세기 일품화가들의 행위예술적 특징	231
[표 26]	<일(逸): 달아나다>의 구성	241

참고도판 목차

- [참고도판 1] 석각(石恪), <이조조심도(二祖調心圖)>, 오대,
지본수묵, 35.5x129cm, 일본 동경 국립박물관 33
- [참고도판 2] 관휴(貫休), <십육나한도(十六羅漢圖)>, 9세기,
견본담채, 129.1 x65.7cm, 일본 고대사(高台寺) 34
- [참고도판 3] 서위(徐渭), <발묵십이단(潑墨十二段)>의 2·4·8·9,
명대, 지본수묵, 26.9x38.3cm, 북경 고궁박물관 39
- [참고도판 4] (좌) 팔대산인(八大山人), <과월도(瓜月圖)>, 1689년,
지본수묵, 74x45.1cm, 개인/ (우) 팔대산인, <팔팔조도(叭叭鳥圖)>,
청대, 31.8x27.9cm, 일본 천옥박고관(泉玉博古館) 43
- [참고도판 5] 석도(石濤), <황산도(黃山圖)>의 9·10, 청대,
34.5x20.8cm, 북경 고궁박물관 44
- [참고도판 6] 석도, <황산도>의 6, 청대, 34.5x20.8cm,
북경 고궁박물관 46
- [참고도판 7] 조르지오 드 키리코(Georigo di Chirico),
<가을의 초상>, 1915, 캔버스에 유화, 80.6x70.1cm, 개인 59
- [참고도판 8] (좌) 르네 마그리트(René Magritte),
<명상(Meditation)>, 1937년, 캔버스에 유화, 65x50cm, 개인/
(우) <세 개의 촛불>, 2015, 지본수묵, 70x70cm 75
- [참고도판 9] (좌) 르네 마그리트(René Magritte), <철학자의
램프(Philosopher's lamp)>, 1936년, 캔버스에 유화, 60x50cm, 개인
/ (우) <생각하는 사람>, 2017, 지본수묵, 70x70cm 76
- [참고도판 10] 김홍도, <군선도(群仙圖)>, 1776년, 132.8x575.8cm,

호암미술관	91
-------------	----

[참고도판 11] 김홍도, <군선도(群仙圖)>, <과로도기도(果老到驢圖)>와 <장과로와 타임머신>의 장과로 부분 비교	97
---	----

[참고도판 12] 김홍도, <군선도(群仙圖)>, <낭원투도(閨苑偷桃)>와 <도석인물화판타지>의 동방삭(東方朔) 부분 비교	98
---	----

[참고도판 13] 이정, <기섬도(騎蟾圖)>와 <도석인물판타지>의 유해섬 비교	99
---	----

[참고도판 14] 최북, <호계삼소(虎溪三笑)>와 <도석인물판타지>의 호계삼소 비교	100
--	-----

[참고도판 15] 지운영, <복호선인(伏虎仙人)>과 <도석인물판타지>의 신선 비교	101
---	-----

[참고도판 16] 김홍도, <단원도(檀園圖)>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 135.5x78.5cm, 개인, (좌) 전체, (우) 부분	105
---	-----

[참고도판 17] (좌) 김홍도, <포의풍류도(布衣風流圖)>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 27.9x37cm, 개인/ (우) 김홍도, 조선후기, <월하취생도(月下吹笙圖)>, 종이에 수묵담채, 23.2x27.8cm, 간송미술관 ..	109
--	-----

[참고도판 18] 신윤복, <쌍검대무(雙劍對舞)> 와 <타임머신> 벽화 비교	112
--	-----

[참고도판 19] (좌) 팔대산인(八大山人), <팔팔조도(叭叭鳥圖)>, 명말청초, 지본수묵, 31.8x27.9cm, 개인/ (우·상) 석각(石恪), <이조조심도(二祖調心圖)>, 오대, 지본수묵, 35.5x129cm, 동경국립박물관 / (우·하) 제백석, <세이도(洗耳圖)>, 1932-9년, 42x90cm, 개인	122
--	-----

[참고도판 20] (좌) 양해(梁楷), <이백행차도(李白行吟圖)>, 13세기 초반, 지본수묵, 80.8x30.3cm, 동경 국립박물관/ (우) 양해,	
---	--

- <발묵선인도(潑墨仙人圖)>, 13세기 초반, 지본수묵, 48.7x27.7cm,
대북고궁박물관 124
- [참고도판 21] 김성희, <어주도(魚舟圖)>, 1997, 장지에 먹과 채색,
69x97cm 125
- [참고도판 22] (좌) 김성희, <흉중구학(胸中丘壑) I>, 2000, 장지
에 먹과 채색, 82.5x148cm/ (우) 김성희, <흉중구학 II>, 2000, 장
지에 먹과 채색, 82x140cm 126
- [참고도판 23] (좌) 김홍도, <녹선취생(鹿仙吹笙)>, 조선후기,
지본담채, 26x35.5cm, 간송미술관/ (우) 김홍도, <군선도(群仙圖)>,
조선후기, 지본담채, 26.1x48.0cm, 국립중앙박물관 128
- [참고도판 24] (좌) 김홍도, <낭원투도(閨苑偷圖)>, 조선후기,
지본담채, 102.1x49.8cm, 간송미술관/ (우) 황신(黃愼), <어옹어부도
(漁翁漁婦圖)>, 청대, 지본담채, 118.4x65.2cm, 남경시박물관 .. 129
- [참고도판 25] 왕몽(王蒙), <구구임옥도(具區林屋圖)>, 원대, 종이
에 수묵담채, 42.5x68.7cm, 대북고궁박물관원, (좌) 전체/ (우) 부분도
..... 138
- [참고도판 26] (전) 이상좌, <불화첩(佛畫帖)>, 16세기, 지본수묵,
각 50.6x31.0cm, 호암미술관 142
- [참고도판 27] 이상좌, <불화첩>과 중첩·겹쳐그리기의 응용 · 143
- [참고도판 28] 이응노, <고궁풍경>, 1950년대 후반, 지본담채,
124x152cm, 개인과 <장과로와 타임머신>의 비교 144
- [참고도판 29] (좌) 김홍도, <선인송하취생도(仙人松下吹笙圖)>,
조선후기, 109x55cm, 고려대학교박물관/ (우) 김홍도, <송하한고도
(松下寒苦圖)>, 조선후기, 지본담채, 28.4x40.8cm, 선문대학교박물관
..... 149

[참고도판 30] (좌) 동기창, <완련초당도(婉戀草堂圖)>, 1593년, 개인 / (우) 동기창, <청변산도(靑弁山圖)>, 1617년, 클리블랜드 미술관 (부분)	169
[참고도판 31] 심석전(沈石田), <벽오청서도(碧梧淸署圖)>와 강세황, <벽오청서도> 비교	178
[참고도판 32] 신윤복, <춘화감상>을 응용한 <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분	203
[참고도판 33] 신윤복, <노상탁발(路上托鉢)>을 응용한 <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분	203
[참고도판 34] 최북, <호계삼소(虎溪三笑)>를 응용한 <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분	204
[참고도판 35] 비례물시(非禮勿視), 비례물언(非禮勿言), 비례물청(非禮勿動), 삼불원(三佛猿)의 응용 및 <춧불시위> 부분	209
[참고도판 36] 서울의 한강공원 및 고가다리와 키리코 <가을의 초상 비교>	212
[참고도판 37] 백남준, <머리를 위한 선>, 1962, 독일 비스바덴의 플릭서스 신음악페스티벌, 퍼포먼스 스틸 컷, ©Hessischen Rundfunk Dokumentation & Archive: 라몬테 영의 <Composition 1960 NO.10 to Bob Morris>를 연주하는 퍼포먼스	233
[참고도판 38] 재닌 안토니(Janine Antoni), <Loving Care>, 1993, 염색약 퍼포먼스, dimensions variable, © Anthony d'Offay Gallery, London	238
[참고도판 39] 아힘 프라이어(Achim Freyer)의 무대연출, <수궁가>, 2012, 국립극장, ©국립창극단	247

[참고도판 40] 도니제티(Gaetano Donizetti), <사랑의 묘약(L'elisir d'amore)>, 2012, 메트로폴리탄 오페라, ©Joan Ebers	249
[참고도판 41] 김진여, <공자성적도(孔子聖蹟圖)>의 <자로문진도> 와 <방 도니제티 사랑의 묘약> 부분 비교	251
[참고도판 42] 라파엘로(Raphael), <요정 갈라테이아의 승리(The triumph of Galatea)>, 1511년경, 프레스코, 295x225cm, 로마 파르네지나 별장	252
[참고도판 43] 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare), <한여름밤의 꿈(A Midsummer Night's Dream)>, 2017, 뉴욕 센트럴파크 The Public Theater, ©Joan Elbers	253
[참고도판 44] 월트 디즈니(Walt Disney), <이상한 나라의 앨리스>, 김희겸 <도사농장>, 이인문, <선동전약>과 응용	256
[참고도판 45] 리차드 바그너(Richard Wagner), <파르지팔(Parsifal)>, 2013, 메트로폴리탄 오페라, ©Ruby Washington	258
[참고도판 46] 신윤복, <주유청강(舟遊淸江)>, 조선후기, 43x26cm, 간송미술관과 응용	260
[참고도판 47] 리차드 바그너(Richard Wagner), <파르지팔(Parsifal)> 중 구르네만츠의 독백(Gurnemanz's Narration), 2013, 메트로폴리탄 오페라, ©Ken Howard	262
[참고도판 48] 신윤복, <이승영기(尼僧迎妓)>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 68x37cm, 간송미술관과 응용	265
[참고도판 49] 리차드 바그너, <지그프리트> 중 파프너와의 대결, 2011, 메트로폴리탄 오페라, ©Ken Howard	268
[참고도판 50] <귀모양의 운전사 2>의 부분과 김홍도의 <문시동행>	

..... 275

[참고도판 51] <Lady Day at Emerson's Bar and Grill>, 재즈 연
극, 2014 277

작품도판 목차

[작품도판 1] (좌) <오페라 극장>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <미술관에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	106
[작품도판 2] (좌) <작곡가의 영감>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <재즈(Jazz)>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	109
[작품도판 3] <불의 신, 로게>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	122
[작품도판 4] (좌) <빨래인간>, 2015, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <시계인간>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	127
[작품도판 5] <귀모양의 운전사>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	131
[작품도판 6] 감필법의 활용, <도석인물화판타지> 부분	131
[작품도판 7] 미점준·횡점을 활용한 대기 표현	134
[작품도판 8] <생각하는 사람>, 2015, 지본수묵, 70x70cm	135
[작품도판 9] <도석인물화 판타지>, 2016, 지본수묵, 162x130cm	145
[작품도판 10] <바흐 무반주 첼로 모음곡 1번, Bach Cello Suite No.1 in G>, 2017, 지본수묵, 162x130cm	147
[작품도판 11] (좌) <Rock & Roll>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/ (우) <뇌행성>, 2011, 종이구조물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm	151
[작품도판 12] (좌) <러브스토리의 지도>, 2010, 종이에 연필 및	

먹, 90x110cm/ (우) <나는 누구인가>, 2017, 지본수묵, 162x130cm
..... 152

[작품도판 13] (좌) <방 이인문 선동전약>, 2015, 지본수묵, 140×
100cm/ (우) 이인문, <선동전약>, 조선후기, 지본담채, 41.5 x 30.8cm,
간송미술관 154

[작품도판 14] 무소르그스키의 음악 <전람회의 그림>의 시각화·
공간화 181

[작품도판 15] <전람회의 그림> 중 프롬나드 부분의 악보를 인용
..... 182

[작품도판 16] <니벨룽의 반지> 설치 및 <지그프리트> 부분
..... 184

[작품도판 17] <지그프리트> 화면의 부분에 활용한 김홍도의
<대장간> 185

[작품도판 18] <나는 누구인가?>, 2017, 지본수묵, 162x130cm
..... 189

[작품도판 19] <호접몽>, 2017, 지본수묵, 70x70cm 190

[작품도판 20] <다섯 가지 나의 모습>, 2017, 지본수묵, 70x70cm
..... 192

[작품도판 21] <에고 디자인(Designing Egos)>, 2017, 지본수묵,
70x70cm 193

[작품도판 22] ?(물음표) 인간, 2017, 지본수묵, 70x70cm 194

[작품도판 23] (좌) <장과로와 타임머신>, 2017, 지본수묵, 162x130cm
/ (우) 김홍도, <과로도기도(果老倒騎圖)> 비교 195

[작품도판 24] <장과로와 타임머신>, 2018, 페인트, 4.5x6.5m	197
[작품도판 25] <반가사유상>, 2016, 지본수묵, 70x70cm	198
[작품도판 26] <신선의 동자와 이상한 나라의 앨리스>, 2016, 지본수묵, 70x70cm	199
[작품도판 27] <마법의 묘약을 마시는 사람>, 2016, 지본수묵, 70x70cm	200
[작품도판 28] (좌) <눈알우주선과 외계인 춘화>, 2017, 지본수묵, 162x130cm/ (우) 김홍도, <남극노인도(南極老人圖)> 비교	202
[작품도판 29] <춘화연습>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	206
[작품도판 30] <촛불시위>, 2017, 지본수묵, 162x130cm	208
[작품도판 31] <촛불시위> 중 시위 장면의 부분	210
[작품도판 32] <도시 비둘기>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	211
[작품도판 33] <달팽이 인간>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	213
[작품도판 34] <생각하는 사람>, 2017, 지본수묵, 70x70cm ...	214
[작품도판 35] <푸에르토리코에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	216
[작품도판 36] <기도하는 사람>, 2017, 지본수묵, 70x70cm ...	217
[작품도판 37] <타임머신 테이블>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	218

[작품도판 38] <방 김홍도 초원시명>, 2017, 지본수묵, 162x130cm	220
[작품도판 39] <시계열매>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	221
[작품도판 40] (좌) <시계인간-이카루스의 날개>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <시계인간>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	222
[작품도판 41] 자동기술법의 입체적 해석 1: (좌) <시카고>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/ (우) <뇌행성>, 2011, 종이구조물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm	225
[작품도판 42] 자동기술법의 입체적 해석 2: <뇌행성>, 2013, 종이구조물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm	226
[작품도판 43] 자동기술법의 입체적 해석 3: <뇌행성 정류장>, 2014, 종이 조형물 위에 연필 및 먹, 150x75x75cm	227
[작품도판 44] 자동기술법 드로잉과 수묵의 응용: (좌) <에고디자인>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/ (우) <에고디자인>, 2017, 지본수묵, 162x130cm	228
[작품도판 45] <일(逸): 달아나다> (1막), 2017, 벽화제작, 퍼포먼스 및 공연, 국립현대미술관 레지던시, 50분. 신윤복, <계변가화 (溪邊佳話)>를 안무로 만든 부분	242
[작품도판 46] <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <빨래터의 사내> 를 안무로 만든 부분	242
[작품도판 47] <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <월야밀회(月夜 密會)>를 안무로 만든 부분	243

[작품도판 48] <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <청금상련(聽琴賞蓮)>을 안무로 만든 부분	243
[작품도판 49] <일(逸): 달아나다> (3막), 춘앵무를 응용한 부분	243
[작품도판 50] <니벨룽의 반지> 퍼포먼스, 2015, 2시간30분, 난지 미술창작스튜디오, 서울시립미술관	245
[작품도판 51] <방 도니제티 사랑의 묘약>, 2017, 지본수묵, 162x130cm	250
[작품도판 52] <방 셰익스피어 한여름 밤의 꿈>, 2017, 지본수묵, 100x140cm	254
[작품도판 53] <방 바그너 파르지팔>, 2015, 지본수묵, 100x140cm	259
[작품도판 54] <구르네만츠의 독백>, 2015, 지본수묵, 100x140cm	263
[작품도판 55] (상) <니벨룽의 반지>, 2013, 벽화, 종이조형물, 애니메이션 설치, 14x6x4.5m/ (하,좌) <니벨룽의 반지> 중 <지그프리트>의 종이조형물 부분/ (하,우) <지그프리트>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	269
[작품도판 56] (좌) <오페라 극장>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <미술관에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	271
[작품도판 57] <귀모양의 운전사>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	273

[작품도판 58] <귀모양의 운전사 2>, 2017, 지본수묵, 163x130cm	274
[작품도판 59] (좌) <빌리 할리데이>, 2015, 지본수묵, 100x140cm / (우) <조슈아 레드맨>, 2015, 지본수묵, 100x140cm	276
[작품도판 60] <재즈(Jazz)>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	278
[작품도판 61] <음악을 듣는 침대>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	280
[작품도판 62] <피아니스트 1>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	281
[작품도판 63] <피아니스트 2>, 2017, 지본수묵, 70x70cm	282

I. 서론

1. 연구의 목적

본 논문은 2013년부터 2018년까지 제작한 본인의 수묵화 작품을 중심으로 미술사적·화론적 근거를 밝히고, 이와 관련된 주제 및 기법의 창작과정을 서술한 논문이다. 작품군 전체를 아우르는 초현실성을 주제로 설정하고 근본적인 배경으로는 일품(逸品)화풍을 제시한다. 표현적이고 발묵과 파묵이 두드러지는 본인 수묵화의 특징상 이에 상응하는 일품화풍의 개념과 작품들을 제시하며 논리를 전개하고자 한다. 일품화풍은 창작론 및 작품론으로 삼을만한 일품론의 측면과, 미술사의 작품들에서 드러난 화풍의 기법적인 측면이 있는데 양 측면을 모두 수용하면서 작품제작에 참고한 점을 설명한다. 또한 이러한 미술사적·화론적 고찰을 현대적으로 적용하여 ‘현대 일품화풍 수묵화’를 제작하게 된 연구를 밝히고, 주관적인 해석에 의한 주제 도출을 통해 실기작품 제시 및 작품론 도출을 목적으로 한다.

전통화론 및 미술사를 바탕으로 고인들의 화법을 연구하고 이를 적용 및 변용하여 본인의 작품에 반영한 화가·이론가로는 김성희를 들 수 있다. 김성희는 중국회화의 영향을 받으면서 독자적인 특징을 나타낸 조선시대 후기의 묘법·준법·수지법을 집대성하여 연구하였고, 이를 1990년대 후반부터 2000년대 초반에 걸쳐 작품에 반영했다. 이러한 이론과 실기의 병행 연구는 본 논문의 이론연구 및 작품 전개를 진행하는 본보기가 되었다.¹⁾

1) 김성희, 「조선후기 회화기법 연구 - 인물화 묘법과 산수화 준법 및 수지법을 중심으로」(동국대학교 대학원 미술사학과 박사논문, 1999)와 2000년 5월에 덕원 미술관에서 개최된 김성희의 2회 개인전의 관계는 본 논문에서 제시하고자 하는 ‘동양화론 및 미술사를 기반으로 한 창작론’ 제시의 본보기가 되었다. 한 논문에서 미술사의 연구와 실기의 연구를 동시에 한 것은 아니지만 1990년대 후반에서 2000년대 초반에 이르기까지의 이론연구와 작품세계를 살펴보면

특히 김성희는 논문에서 “보편적으로 기법은 오로지 창작된 단절(斷切)의 속성보다는 전래의 것을 계승하고 변모시킨 연속(連續)의 속성이 강하므로, 실제 화적상의 기법과 이전부터 전래되고 설정된 개념이 그 공통점을 가지는 면에서 본 분류가 가능하였다.”²⁾고 하였는데, 이는 기법을 넘어서서 창작론에도 적용할 수 있는 개념이다. 즉 과거의 미술사 및 화론은 당대의 한정적 특징을 설명하는 단절에 그치는 것이 아니라, 후대로 이어지는 연속의 성질을 가지고 있기 때문에 그것을 기반으로 한 현대적인 해석과 주관적 창작론이 가능한 것이다.

김성희의 연구가 광범위하고 전문적인 회화기법의 집대성적인 연구라고 한다면, 본인의 경우는 일품화풍과 관련된 자유롭고 표현적인 수묵화의 범위에 한정하여 진행한 연구라고 할 수 있다. 본고에서 다루지는 일품화풍은 당·송대에 형성된 개념을 기본으로 하여 전개되고 있다. 기존의 화법에 구속받지 않는 자유로운 화법의 정신과 이에 맞게 발생한 필묵법의 모태가 이 시기를 기반으로 하여 나타났기 때문이다.

조선시대에 언급된 일품의 경우로는 조선후기의 이덕무(李德懋, 1741~1793) 『청장관전서(靑莊館全書)』가 있다. 전서 중 제32권의 「청비록(淸脾錄)」 1, 겐카도(兼葭堂)부분에서 중국 및 일본의 그림들을 일품으로 칭한 부분이 있는데, 이 경우 일품의 의미를 ‘자유분방함의 일품’이 아닌 ‘빼어남’ 혹은 ‘최고 등급’의 의미로 혼용 및 혼동하여 언급하고 있다. 조선시대에 일품이라는 용어의 사용이 드물었을 뿐만 아니라 본고에 창작론으로 참고하고 있는 당·송대의 일품론과는 거리가 있어 이 시기 화론의 연구는 배제하였다. 그러나 일품화풍의 시각적 특징으로 자리매김한 발묵법 및 감필법은 조선시대 회화로 연결된 경우가 있는데, 이는 IV장 작품연구 부분에서 언급하며 연결시켰다.

스스로 제작한 작품과 일품화풍을 한 논문에서 연결한 실기논문으로는 도근미의 「일필의 발묵적 심인상(心印像) 연구」 및 이윤호의 「일

이론과 실기가 상호작용을 이루며 동시에 진행되었음을 알 수 있다.

2) 김성희, 앞의 논문, p. 4.

품화풍과 미국 추상표현주의에 대한 비교연구」가 있었다.³⁾ 도근미의 경우 한국 근대기의 먹추상 작품들에 나타난 조방한 필묵법의 특징을 일품화풍의 일필(逸筆)로 제시하였으나 명·청 및 근대기를 거치며 일품화풍의 의미가 이미 광범위하게 변화하며 적용되었다는 점에서 본 논문에서 제시하고자 한 당·송대의 ‘상법에 구애받지 않는 새로운 수묵화’의 창작론과는 범위 설정에 있어서 차이가 있다. 또한 본인의 작품연구에 참고한 화풍은 구상적 도상이 주를 이루고 있어 추상성 위주로 흘러간 근대기의 수묵화 연구는 본고의 취지와는 거리가 있다. 이운호의 경우 미국 추상표현주의에 나타난 즉흥성 및 생동감의 요소들에 일품화풍의 필획을 연결시켰다는 점이 흥미로웠다. 당대 일품화가들의 행위예술적 측면을 현대적으로 적용하는 부분에서는 참고할만한 실기연구가 되었다고 할 수 있으나 시대적 범위설정과 서구의 추상표현주의 회화로의 확장은 본고의 취지와 거리가 있어 연구범위에서 제외하였다. 그러므로 본고에서는 당·송대의 일품화풍과 이를 계승하는 명·청대 및 조선시대의 일부 작품들에 드러나는 일품화풍으로 논지의 범위를 정하게 되었다.

일품론은 불구상법(不拘常法)이라 하여 기존의 법칙에 얽매이지 않는다는 의미를 지니고 있는데, 이러한 측면을 장자와 초현실주의 그리고 창의적 방작의 개념과 연결하여 전체 논문의 주제를 진행하고자 하였다. 일품론은 상법에서 벗어나고 일탈하고자 하였으며, 장자와 초현실주의는 현실에서 초월·일탈하고자 하였고, 창작론으로서의 방작개념은 원본으로부터 벗어나고 주관적으로 일탈하고자 한 점에서 모두 일맥상통한다. 일품론 및 일품화풍의 작품들은 화론 및 미술사적 배경으로, 장자와 초현실주의의 비교연구는 작품 전체의 주제적 배경으로, 방작은 주제도출의 방법론 및 창작론으로 제시하고자 한다.

또한 주제를 세분화하는 과정에서는 자아탐구, 도석인물화, 풍류화,

3) 실기논문의 선행연구로는 도근미, 「일필의 발묵적 心印像 연구」, (숙명여자대학교 대학원 조형예술학과 한국화전공 박사논문, 2013), 이운호 「일품화풍과 미국추상표현주의에 대한 비교연구」, (홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1990)를 찾을 수 있었다.

춘화, 현실비판, 극예술, 음악 등 다양한 해석 기준을 제시하면서 연구한 점을 밝힌다. 회화와 음악을 접목시키는 과정에서 방작의 창의적 개념을 활용한다. 또한 일품화풍의 행위예술적 측면을 부각시켜 공연 및 공간의 개념으로 평면작품을 확장하면서 그 속에서 연결되는 일품화풍 수묵화를 만들어낸 점을 설명한다.

이러한 연구를 통해 서구비평 및 이론이 팽배한 현대미술의 분위기 속에서 전통회화 및 화론관련 창작론을 제시하고 다양한 미술형식에 광범위하게 적용할 수 있음을 제시하고자 한다. 작품의 주제와 관련해서는 일품론 즉 일품화풍의 정신, 그리고 장자와 초현실주의의 비교 등을 통해 현대 동양화의 작품론을 제시하고자 한다. 주제도출의 방법론으로는 방작의 확장적·현대적 제시와 도상의 차용을 통한 화면구성법 등을 제시하고자 한다. 기법적으로는 일품화풍 수묵화 연구를 통한 현대수묵화를 제시하고자 하는데 구체적으로 발묵·파묵·감필의 현대적 해석을 통한 현대적 필묵을 제시하고자 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

논리를 전개하는 과정에서 저자 본인의 개념을 ‘예술가’, ‘이론가’, ‘비평가’적인 측면을 모두 포함하도록 설정하여 논리 전개에 다양한 시각을 통일감 있게 제시하고자 하였다. 작품을 만들어낸 점과 이를 통해 도출한 주제 및 표현들을 제시하는 점은 예술가로서의 측면이라고 할 수 있다. 창작과 관련된 화론적·미술사적 배경을 연구한 점은 이론가적인 측면, 그리고 제작한 작품들을 객관적으로 바라보며 자기비판 및 평가를 하며 분석한 점은 비평가적인 측면이라고 할 수 있다. 이러한 저자의 복합적 태도를 인지하면서 단순한 이론과 미술사의 유사성 연결을 지양하고, 모든 서술 부분의 내용이 작품 및 창작론과 연결되도록 하여, 논문 전체에 필연성 및 통일성을 만들어내고자 하였다. (표 1)

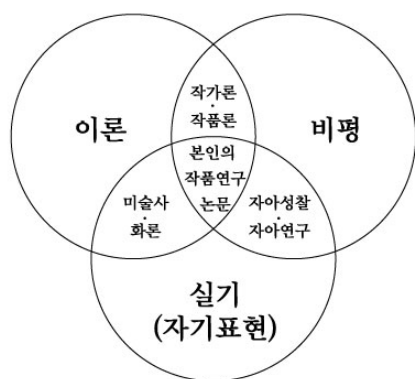


표 1 작품논문 저자의 복합적 역량
(예술가·이론가·비평가의 역할)

본문의 내용은 작품군 전체에 적용할 수 있는 배경연구와 주제별로 작품을 나누어 세부분석하는 연구로 나눌 수 있다. Ⅱ·Ⅲ·Ⅳ장은 배경연구로서, Ⅱ장에서는 미술사, 화론의 배경이론을 밝히고 시기범위의 설정이유를 밝힌다. Ⅲ장은 전체 주제와 관련된 장으로 초현실성에 관해 설명한다. 초현실성이라는 대주제를 설정하고 그 하위개념으로 장자와 초현실주의 비교, 도석인물화의 초현실성, 풍류의 초현실성을 설명한다. Ⅳ장은 화면의 시각성과 관련된 부분이다. 작품에 드러난 기법과 구도를 설명한다. 필묵의 특징과 구도형성의 다양한 방법을 설명한다. 전통화론과 미술사의 필묵 및 구도에서 어떤 점을 차용하고 주관적으로 활용하였는지 서술하고자 한다. Ⅴ장은 작품의 주제도출 및 화면구성을 위한 방법론을 설명하는 장이다. ‘방’의 개념이 임모의 한정적 개념에서 발전하여 주관적 표현의 창작론으로 적용할 수 있게 되기까지의 과정을 설명하고 이를 어떻게 본인 작품의 주제와 다양한 매체로 연결시켰는지 설명한다. Ⅵ장에서는 앞 장들에 비해서 본인의 작품을 위주로 설명한다. 세부적인 주제 및 표현의 근거를 들고 자세한 작품설명을 하면서, 극예술 및 음악, 공연예술과 수묵화가 어떻게 연결되는지 설명한다. 특히 작품에 방작의 개념을 활용한 구체적인 예시들을 설명하면서 전통회화의 차용 근거를 밝힌다.

	연구내용의 설정	‘일품화풍 수묵화’ 용어의 의미설정	작품도판 삽입의 기준	단락별 연관성
Ⅱ 장	미술사·화론 연구 작품의 배경이론	학계(미술사·화론) 에 통용되는 용어	이론과의 연관성에 한해 대표작의 상징적 제시	작품군 전체에 적용될 수 있는 내용
Ⅲ 장	작품의 포괄적 주제 연구	본인의 작품군을 지칭	주제의 내용이 드러나는 부분도판 제시	
Ⅳ 장	작품의 시각연구 구도·기법	학계의 의미와 본인의 작품군을 복합적으로 지칭	기법의 특징이 드러나는 부분도판 제시	작품군의 특징에 따라 부분적으로 적용될 수 있는 내용
Ⅴ 장	주제 도출과 화면구성을 위한 방법론 제시		방법론을 설명하는 도판 제시	
Ⅵ 장	작품의 세부연구	본인의 작품군을 지칭	전체 프레임 작품도판을 중심으로 연구 및 분석	개별작품 심화연구

표 2 개요 구성의 논리

각 장의 세부적 연구계획은 다음과 같다.

Ⅱ장에서는 일품화풍의 역사적 전개 및 의미의 형성 그리고 화론적 배경을 밝힌다. 필자가 작품에 참고한 화론의 창작론은 당·송대의 일품화풍으로 한정하였다. 본고에서 논하는 불구상법의 의미가 두드러지고, 작품에 적용한 특징이 이 시기의 특징과 연결되기 때문이다. 당대의 『화품록(畫品錄)』부터 송대의 『화계잡설(畫繼雜說)』에 이르기까지 당·송대의 총 6편의 화론연구를 기본으로 한다. 『당조명화록』에서 확립된 일품화풍의 특징을 창작론의 기반으로 삼았음을 밝히고, 이 특징이 『익주명화록』에서 품평론의 최고 위치에 올라 이후 품평 및 회화사에 중요한 영향을 미치게 된 계기가 되었음을 확인할 것이다.

원·명·청대로 이어지면서 당·송대에 확립된 일품화풍의 의미가 세분화 및 재해석되며 광범위하게 전개되었는데 본인의 작품에 응용한 창작론과는 거리가 생기게 되었다. 그럼에도 불구하고 이 시기에 일품화풍이

어떻게 적용되고 계승되었는지를 살펴본 이유는 명말·청초에 나타난 일품화풍 계보를 잇는 개성적 작품들의 시각적 요소가 본인의 수묵화연구에 영향을 주었기 때문이다. 이와 관련하여 명·청대의 일부 작가들을 연구한 점을 밝힌다.

Ⅲ장에서는 본인의 작품군 전체에 적용할 수 있는 철학적 근거 및 주제를 제시하고자 한다. 작품들을 한 카테고리로 묶어보았을 때 ‘초현실성’이라는 주제를 설정할 수 있었으며, 이를 다시 크게 세 가지로 나누어 보고자 한다. 첫째는 ‘장자와 초현실주의의 초현실성’, 둘째는 ‘신선들의 신비로움 및 마법과 관련된 초현실성’, 셋째는 ‘현실을 초월하기 위한 목적으로 행해진 풍류의 초현실성’이다. 장자와 초현실주의의 초현실성은 1절에, 신선들의 초현실성 및 초현실 목적의 풍류는 2절에서 나누어 언급한다. 이 세 가지 요소는 VI장에서 본격적으로 작품분석을 하는 부분에서도 종종 언급이 되나, VI장에서는 작품화면 안에 부분적으로 병치되고, 다른 요소들과 함께 복합적인 연결고리를 만들면서 다양한 해석의 가능성을 갖게 되기 때문에 세분화된 부분 설명으로 서술할 것이다. 그러므로 Ⅲ장에서는 초현실성의 주제가 전체 작품군을 아우르는 설명으로서 제시된다. 또한 VI장에 연결되는 작품 세부설명의 기준 및 근거로서 제시된다.

IV장에서는 작품군 전체에 적용할 수 있는 필묵과 구도의 방법론을 설명한다. 1절에서는 전통의 필묵 중에서 어떤 방법을 본인의 작품에 활용하였고 재해석 하였는지 설명하고, 2절에서는 화론의 구도론을 작품에 활용하고 적용시킨 방법을 서술하고자 한다. 필묵의 경우 전통 화론 및 미술사의 발묵(潑墨)과 과묵(破墨) 그리고 감필법(減筆法)을 고찰하고 이를 화면에 적용한 논리 및 예시들을 설명한다. 또한 미점준을 활용한 대기표현과 이의 근원적 기법에 대한 연구를 보여주고자 한다. 구도의 경우 성김[疏]과 빽빽함[密], 이완[鬆]과 긴장[緊]의 기준을 활용하여 화면의 전체적 구성 및 장면들 간의 연결논리를 설명한다. 또한 부감법을 통한 다중적 시점 및 유동적 시점을 설명하고 이를 통해 화면

의 중첩과 겹침에 대해 설명한다. 마지막으로 포치(布置)와 포백(布白)의 개념으로 여백과 인물·경물의 관계를 화면 안에 어떻게 나타냈는지 설명한다.

V장에서는 작품의 주제설정 및 화면구성을 위한 방법론을 제시하고자 하는데 전통화론의 개념 중에서 ‘방’의 개념에 대한 내용을 서술할 것이다. 임모의 발전적 개념인 ‘방’은 원본 및 고인의 작품들을 근거로 하여 주관성을 펼치는 방법을 말하는데 현대미술에서 중요해지고 있는 원본과 작품의 관계성과 관련하여 전통화론 부분에서 부각시키고 싶은 부분이라고 할 수 있다. 이를 어떻게 작품에 활용하였는지 설명하고, 다양한 매체를 실험한 본인의 작품을 예시로 들고자 한다. 특히 음악과 관련된 주제로 방의 개념을 확장하여 작품에 적용하기도 하고 종이조형물 및 벽화 등 다양한 매체의 활용에 대한 방법으로 ‘방’의 개념을 활용하기도 하였는데 이와 같은 내용을 자세히 서술하고자 한다.

VI장에서 다루지는 연구는 앞선 내용을 기초로 하여 이를 더욱 세분화하는 과정 및 작품화 과정을 보여준다. 즉 각 작품들을 만들어내는 ‘소주제’와 관련된 것이다. 작품위주의 분석이 전체적인 내용을 이루며, 작품 제작 시 다양한 기준과 주관적 해석을 더한 내용을 서술한다. 한 가지의 기준이 한 작품에 적용되는 단편적 구조를 넘어서서, 다양한 기준, 다양한 해석이 존재하는 복합적 구조를 제시한다. ‘장자’, ‘신선그림’, ‘풍류화’ 등을 여러 작품의 소주제에 따라 적용한 예시들과 그 내용을 기술한다. 이 과정에서 주관적인 해석과 상상력을 마음껏 추가해 초현실적인 분위기를 유지하면서도 다양한 시각적 서술개념을 만들어낸다. 마지막 절에서는 보다 종합적 예술로 접근하는 일품화풍 수묵화의 확장적 가능성을 제시한다. 일품화풍에 나타난 행위예술적 요소들을 재조명하면서 현대미술에 나타난 영향을 살펴보고 본인이 기획한 행위예술 및 공연예술의 예시를 보여준다. 또한 평면에서 입체 및 공간으로 연결되는 매체의 확장을 설명하고자 한다. 그리고 음악, 공연예술, 문학작품을 재해석하여 한 화면 안에 구성한 보다 종합 예술적 성격을 띤 일품수묵

화 작품의 제작과정과 결과를 서술한다.

이러한 연구를 통하여 현대 수묵화 실기 방법론을 제시하고, 전통화론 및 미술사를 기반으로 한 새로운 창작론을 제시하고자 한다.

II. 일품화풍 수묵화의 역사적 전개

일품화풍⁴⁾은 본인의 작품, 초현실주의적 수묵화의 작품형식에 중요한 본보기가 되었다. 이 시기에 확립된 일품화풍을 주로 화론을 통해 알아보고 창작론의 기반으로 밝히고자 한다. 필자가 작품에 참고한 화론의 창작론은 당·송대의 일품화풍으로 한정하였다.

일품화풍은 중국의 당말·송초에 본격적으로 의미와 형식이 정립되어 그 후 미술사에 줄곧 영향을 끼치며 전개되었다. 당대의 『화품록(畫品錄)』부터 송대의 『화계잡설(畫繼雜說)』에 이르기까지 당·송대의 총 6편의 화론연구를 기본으로 한다. (표 3)

『당조명화록』에서 확립된 일품화풍의 특징을 창작론의 기반으로 삼았음을 밝히고, 이 특징이 『익주명화록』에서 품평론의 최고 위치에 올라 이후 품평 및 회화사에 중요한 영향을 미치게 된 계기가 되었음을 확인하였다.

‘일탈적이면서도 기존의 화법에 구속받지 않는 자유로운 수묵의 추구’가 창작론에 참고한 점이자 『익주명화록』에서 확립된 화론의 특징이라고 할 수 있다. (표3)

4) 일품화풍에 관한 선행연구는 김병중 『중국회화연구』 (서울대학교 출판부, 1997), 박상호 「송대 서화 품격론의 유·도 미학적 연구 - 신품·일품을 중심으로」, (성균관대학교 대학원 유학과 동양미학전공 박사학위 논문, 2011) 등이 있다.

중국은 일품에 관한 많은 연구가 진행되고 있으므로 모두 열거할 수는 없으나, 일품화풍을 장자와 연결시킨 저서로 서복관 『중국예술정신』, (동문선, 1990)이 있었으며, 그 후 연구로는 문인화적 일품 의미를 고찰한 孫延利 「文人畫的“逸品”意識-中國古代畫의 庄禪意蘊」 (『學術界4』, 2015, pp. 137~146.)가 있었는데, 일품의 의미고찰에 있어서 장자 소요유의 노닐과 선종의 초월 및 깨달음을 같이 연구한 점은 본고 내용 구성에 도움이 되었다. 그 외, 은일함과 초월을 주제로 장자미학을 일품과 연결한 杜覺民 『隱逸与超越: 論逸品意識与庄子美學』, (北京: 文化藝術出版社, 2010)가 있었다.

일본에서는 시마다 슈지로(島田修二郎) 「逸品畫風について」 (『美術研究』 161號, 1951) 논문이 가장 대표적이다. 이 논문은 島田修二郎 『中國繪畫史研究』 (東京: 中央公論出版社, 1993)에 수록되어 있다.

이사진(李嗣眞), 『화품록(畫品錄)』	690년	용어의 등장. 3품 9등법을 일품을 최상위에 둠. 시각적 특징보다는 최상급을 나타내는 명칭으로 등장
주경현(朱景玄), 『당조명화록(唐朝名畫錄)』	835년	일품화풍의 특징 형성. 그러나 신(神), 묘(妙), 능(能), 일(逸)의 순서로 하위에 품등
장언원(張彥遠), 『역대명화기(歷代名畫記)』	847년	일품화와 상통하는 자연(自然)의 개념 강조.
형호(荊浩), 『필법기(筆法記)』	920년	일품에 상응하는 신(神)·묘(妙)
황휴복(黃休復), 『익주명화록(益州名畫錄)』	1006년	일격(逸格)의 최고위치 승격. ‘일탈적이고 상법(常法)에 구애받지 않는 자유로운 수묵법’으로 의미 확립. 주경현의 일품을 전적으로 수용.
등춘(鄧椿), 『화계잡설(畫繼雜說)』	1170년	황휴복 일격 계승. 일격형식의 유행 언급. 일격이 과장된 작품들에 대한 비판.

표 3 일품화풍의 형성 및 전개

원·명·청대로 이어지면서 당말·송초에 확립된 일품화풍의 의미가 세분화 및 재해석되며 광범위하게 전개되었는데 본인의 작품에 응용한 창작론과는 거리가 생기게 되었다. 그럼에도 불구하고 이 시기에 일품화풍이 어떻게 적용되고 계승되었는지를 살펴본 이유는 명말·청초에 나타난 일품화풍의 계보를 잇는 개성적 작품들의 시각적 요소가 본인의 수묵화 연구 초반에 영향을 주었기 때문이다. 이러한 작품의 전개는 IV장으로 이어지며 언급할 것이다.

1. 일품화풍의 기원 및 형성

본고의 일품화풍 수묵화에 기초가 된 일품의 개념은 당·송대에 형성되었다. 상법에서 달아나고자 했던 일품화풍의 형성이 남북조시대까지 그 기원을 거슬러 올라갈 수 있음을 밝히고, 일품이 화론에 자리매김한 과정과 의미형성을 보여주는 대표 화론 6편을 연구한다.

1) 일품의 형성과 화론적 배경

이 단락에서는 화론에서 일품화풍이 형성되기 이전부터 존재했던 ‘일(逸)’의 학술적 근거를 연구하였다. 화품론(畫品論) 이전에 존재했던 ‘일’의 의미를 살펴보고 그 후에 화품론의 형성을 간략히 언급함으로써 화론에 일품이라는 용어가 등장하게 된 흐름과 배경을 살펴보고자 한다.

화품론이 시작된 지점은 남북조시대(南北朝時代)까지 되짚어 올라갈 수 있으며, 화품론 이전에 존재했던 인물평가의 항목이나 요건들이 화품론에 영향을 미쳤다. 예술작품에 있어서 예술적 가치의 정도를 규명해내는 작업을 비평이라 할 때, 이 평가의 문제는 예술론에 있어서 주요한 비중을 차지한다. 동양화론에서는 이런 측면의 관심을 묶어서 화품론이라 지칭해왔다. 그리고 동양회화의 한 특이한 양식인 일품화만 하더라도 그 지위가 정해진 것이 품등에 의한 화평(畫評)이 발달하면서 나타난 것임을 알 수 있다.⁵⁾

화품이라고 할 때, 품이란 어의상 등차(等差)를 짓는 것, 구별하는 것, 또는 품평하는 것을 뜻하며 품제(品第), 품정(品定), 품등(品等), 품평(品評)이란 용어와 동의어로 쓰였다. 따라서 화품이란 그림의 우열을 등급 짓는 것이라고 정의내릴 수 있다. 그런데 그림을 품등할 때엔 반드시 어떤 기준이 있게 마련이고, 이 기준은 항상 그 시대의 주도적 화풍, 예술사상적 풍토 및 시대적 미관을 반영한다. 그러므로 한 시대의 미관이 어

5) 김병중, 『중국회화연구』, 서울대학교 출판부, 1997, pp. 179~180.

떠한 것이었나를 알기 위해서는 이 화품론의 변천과정을 살펴보는 것이 순서이다.⁶⁾

초기품평의 형성, 화품의 연원에 대해서 장신(莊申)의 설명은 다음과 같다. “원래 품이란 인품으로부터 나온 것이고 인품은 인륜감식(人倫鑑識)의 기준이다. 인륜감식이란 한대로부터 정치목적상 사람을 취함에 있어 무엇보다 인품을 중시하여, 그 품격에 따라 태(態)와 재(才)가 결정된다고 보고, 각 인물의 품격에 따라 인물을 평하였던 방법이다. 이 인륜감식이란 독특한 인물품평법이 결국 회화뿐 아니라 문학과 예술 전반에 걸쳐 그 평가의 방법으로 도입된 것이다. 결국 예술과 인간을 분리할 수 없다는 입장에서 이런 형식의 도입이 가능했던 것이다. 인물을 ‘품’에 의해 평한 가장 확실한 문헌상의 출처는 한대의 반고(班固, 32~92)의 『한서(漢書)』, 20권 「고금인표(古今人表)」 편이다. 「고금인표」에 의하면 품을 운용하여 관제(官制)에 도입하고 있음을 알 수 있다. 상고로부터 한 초까지 역사상 주요인물을 그 인품과 인격에 따라 구품으로 등급·분류하여 역사서술과 관비분류(官階分類)를 했는데, 이것이 북위(北魏)에 와서 직접 관제에 도입이 되고 곧 구품중정제(九品中正制)로 된 것이다. 따라서 화품의 형식적 연원이 관제로부터 비롯된 것이라는 이론은 예외 없이 이 구품중정제를 운위하고 이 관제가 회화품등에 도입되었으리라고 보는 것이다.”⁷⁾

『고화품록(古畫品錄)』⁸⁾을 쓴 사혁(謝赫)이 활동하던 시기에는 군주의 회화예술에 대한 관심도도 높아져 직접 화가와 작품을 품등한 선례를 남기기도 하여⁹⁾ 자연스럽게 예술애호와 권장의 분위기가 무르익었다. 감식안이 발달되어 회화이론에 밝았던 사혁이 궁에 초치(招致, 초빙)되어 군주와 더불어 많은 그림을 실제로 감상하고 즐기는 중에 비평의식이 짙

6) 조선미, 「東洋畫論에 나타난 畫品論의 變遷에 대하여-逸品에 대한 評價를 중심으로-」, 『인문과학』 15호, 1986, p. 137.

7) 莊申, 中華民國書學會 編, 「中國畫品的 歷史源流」, 『美術學報』 第五期, pp. 648~649.

8) 謝赫, 『古畫品錄』, 北京: 中華書局, 1985.

9) 俞儉方, 『中國繪畫史』 上冊, 臺灣: 商務印書館, 1970, pp. 58~59.

트고 마침내 육법을 적용, 품제를 도입하여 화평을 시작했으리라는 추론까지 가능하게 한 것이다.¹⁰⁾ 그러나 품평의 외형적 관련설의 추적보다는 ‘품’자체에 대한 더 깊은 이해가 선행되어야 할 것이다. 왜냐하면 구품중정 자체도 사실은 인품이나 인격과 관계되어 나온 것이고 주로 인물을 평가하기 위한 데서부터 출발이 된 것이기 ‘품’이기 때문이다.¹¹⁾

또한 원래 ‘일’이란 문자는 인물평가에 사용된 것으로 『후한서(後漢書)』의 「일민전(逸民傳)」에서 비롯되어 그 이후 당대까지도 정사(正史)에 답습되어왔다. 그 의미는 ‘학문을 이록(利祿)의 도구로써 하는 것이 아니라 그 실천을 인생의 목적으로 하여 세속으로부터 유리되어 살아가는 자’로서 세인(世人)들은 옛날부터 이런 순수한 태도를 존중해왔음을 이 「일민전」에서도 엿볼 수 있다. 바로 이런 ‘일’의 개념이 회화적 상황까지 연결되어 ‘상법에 구애받지 않고’라는 의미로 쓰였을 것이다.¹²⁾ (표 4)

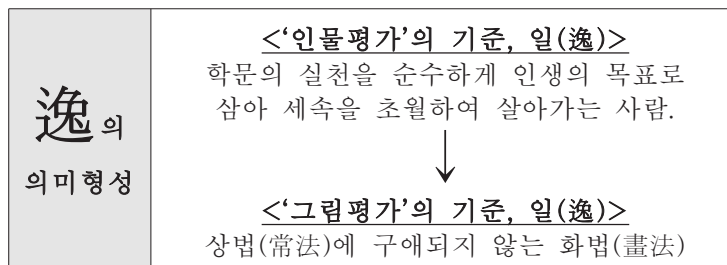


표 4 화론에서 일(逸)의 개념 형성

화품론의 발생은 현존자료로써는 남북조시대로 추정되는데, 이 시기는 시, 서, 화의 분야에서 모두 품등론이 성립된 시기로 시에서는 양(梁, 502-557년)의 종영(鍾嶸)(456?-518?)이 『시품(詩品)』을, 서에서는 양(梁)의 경견오(庚肩吾)(478-551)가 『서품(書品)』을, 그리고 화에서는 남제(南齊, 479-502년)의 사혁이 『고화품록』을 찬술했던 시기이다.

10) 원신희, 『동양화론선』, 지식산업사, 1975, pp. 32~33.

11) 김병중, 앞의 책, pp. 181~183.

12) 조선미, 앞의 논문, pp. 139~142.

『고화품록』의 기본적 품등법은 상·중·하 삼품론(三品論)으로써, 이 구분법은 후에 신, 묘, 능이라는 형식으로 바뀌어지면서 당대 이래 청대에 이르기까지 가장 보편적으로 사용되었다. 화품론이 화론상 처음으로 나타나는 것은 현존 중국의 가장 오래된 회화평론서라고 할 수 있는 『고화품록』으로써 그 서두에는 ‘화품은 그림들의 우열이다’¹³⁾ 라 하여 그 의미를 밝히고 있다. 『고화품록』은 남제의 사혁이 편찬한 것으로써, 그는 이 책에서 오(吳)의 조불흥(曹不興)에서부터 양(梁)의 륜과(陸果)에 이르는 27명의 화가 및 그들의 작품을 6품으로 나누어 평가하고 있다. 그리고 이 때 그 평가기준으로 사용한 것이 바로 유명한 육법, 즉 기운생동(氣韻生動), 골법용필(骨法用筆), 응물상형(應物象形), 수류부채(隨類賦彩), 경영위치(經營位置), 전이모사(轉移摹寫)이다.¹⁴⁾

사혁의 화육법은 후대의 화론 및 품평에도 이어지면서 동양화 화론의 기본적인 틀을 제시하는데 일품의 개념을 제대로 이해하기 위해서는 이 기본 틀을 이해해야 한다. 왜냐하면 일품이란 결국 일반적인 화법에 구애받지 않는 격식이자 기존 화풍에 대한 새로운 시도 및 전위적 태도로 이해될 수 있기 때문에 그 기본이 무엇인지를 이해해야 일품에 대한 이해도 제대로 할 수 있는 것이다. 일품의 기원을 알아보는 과정에서 화품론과 그 형성배경을 알아보았고 그림의 품평 및 일품은 모두 그 이전에 인물을 평가하던 문화의 영향을 받아 형성된 것을 알 수 있었다. 이어지는 부분에서는 일품이 본격적으로 화론에서 어떻게 서술되는지 알아보고자 한다.

2) 당·송의 일품과 표현의 확장

일품화풍의 개념은 시대의 흐름에 따라 다양하게 변화하였으나 본고에서 논하는 일품화풍은 주경현의 『당조명화록』에서 형성된 특징과, 이

13) 謝赫, 『古畫品錄』, “夫畫品者, 蓋衆畫之優劣也.”

14) 조선미, 앞의 논문, pp. 137~138.

특징의 의미가 확립되어 전적으로 수용된 황휴복의 『익주명화록』의 개념을 기반으로 한다. 당·송대에 걸쳐 일품화풍이 형성된 흐름을 파악하고자 이 두 화론의 전후로 쓰여진 화론 총 6편을 살펴보았다. 이사진의 『화품록』(690년), 주경현의 『당조명화록』(835년), 장언원의 『역대명화기』(847년), 형호의 『필법기』(920년), 황휴복의 『익주명화록』(1006년), 등준의 『화계잡설』(1170년), 이렇게 총 6편을 시간 순서대로 열거하고 의미 확립의 과정을 논하고자 한다. 이 후 원·명·청대에 나타나는 일품화풍의 특징은 사뭇 일반화·다양화·광범위화 되는 경향이 있어 선별적으로 본고의 취지에 맞게 적용하였는데, 작가들의 작품 위주로 다음 장에 논하게 된다.

① 이사진 『화품록』

당대에는 우선 이사진¹⁵⁾의 『화품록』을 비롯, 장언원의 『화후록(畫後錄)』, 주경현의 『당조명화록』 등의 전문 화품서가 나와서 품등론이 발달되기 시작하였는데 이 중 이사진의 『화품록』을 가장 먼저 살펴보겠다.

이사진은 삼품구등 위에 일품을 두어 실질적으로 사품십등급을 만든 셈이 되었는데, ‘일’은 정통에서 벗어나 있으나 정통적 품등으로는 나누기 곤란할 만큼 걸출하여 특별한 높이를 지니는 것이라고 보았다고 알려져 있다.¹⁶⁾

대략 당 고종(高宗, 재위 650~683)의 측천후(則天后, 재위 684~707)

15) 이사진(李嗣眞, ?~696). 자는 승주(承胄)이고 조주(趙州) 백(柏). 지금의 하남(河南) 서평(西平)사람이다. 약관에 명경(明經)으로 허주사공(許州司功)에 발탁되었으며 영창(永昌, 686) 중 어사중승(御史中丞)·지대부사(知大夫事)를 역임했다. 그는 박학해 음률(音律)과 음양(陰陽)에도 밝았으며, 그림도 잘그려 윤림(尹林)에게 그림을 배워 특히 귀신도를 잘 그리고 잡화(雜畫)에도 능했다. 그는 『명당신례(明堂新禮)』 10권, 『효경지요(孝經指要)』, 『시품(詩品)』, 『서품(書品)』, 『화품(畫品)』 각 1권을 지었다고 전하는데, 오늘날 전하는 그의 『속화품록』은 장언원의 『역대명화기』에 분산 수록되어 있는 것을 집록(輯錄)한 것이다. (갈로, 강관식역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989, p. 121.)

16) 김병중, 앞의 책, p. 188.

시대에 이사진이 『속화품(續畫品)』을 지어 일품에 네 사람을 열거했다. 개원(開元) 연간(731~741)에 이르러 장회관(張懷瓘)¹⁷⁾은 『화단(畫斷)』을 지으며 신·묘·능의 기준을 제시해 그림의 우열을 비교했다. 그는 『서단(書斷)』에서도 서예를 신·묘·능의 삼품으로 나누었다.¹⁸⁾

당나라에서 품등론은 괄목할만한 발전을 이루게 된다. 먼저 초당(初唐)의 이사진이 『화후품(畫後品)』을 지었다하나 일서(逸書:흠어지거나 알려지지 않아 세상에 나오지 않은 책)로 되어있다. 하지만 현존하는 그의 『서후품(書後品)』의 차례를 본즉, 그가 『화후품』에서 3품 9등법을 세우고 또 그 위에 ‘일품’이라는 항목을 두어서 소위 10등법을 설정했음을 알 수 있다. 그러면 10등법이란 어떠한 원리에 의거한 것일까? 3품 9등법의 경우엔 분명히 상술한 바 반고(班固)의 고금인표(古今人表)에서 법을 구하고, 사회적으로는 구품중정법(九品中正法)을 배경으로 한 것이지만 이 10등법은 어떤 다른 것에 의거하는 바가 있는 것일까? 이에 대해 타니구찌 테츠오(谷口鐵雄)는 중국에서는 상중하 3품의 통상적 품등을 설정하고 그 위에 관면(冠冕)을 특등으로 세우는 품등법이 이미 서론(書論)에서는 적지 않게 보이고 있음을 지적하고 있다. 이를테면 서론에서는 이미 효무제(孝武帝)때 서원(徐爰)(394~475년)이 장치(裝治)한 구서목(舊書目)을 비롯하여, 우화(虞龢) 『논서표(論書標)』에 그 확실한 예가 보이며, 따라서 이사진의 10등법은 서론으로부터 영향을 받은 것으로 보인다. 그러므로 이사진이 품평한 일품은 후에 주경현이나 황휴복이 내세운 일품과는 달리 월등히 뛰어나다는 극상품(極上品)의 의미를 지닌다 하겠다.¹⁹⁾

17) 장회관(張懷瓘, 8세기 초중경 활동). 해릉(海陵)사람으로 개원(開元, 연간 713~741) 한림원공봉(翰林院供奉)을 지냈다. 진서·행서·소전·팔분을 두루 잘 썼으며, 자신의 서예에 대한 대단한 자부심을 가져 진서와 행서는 우세남(虞世南)·저수량(褚遂良)에 견줄 만하고 초서는 수백 년간 독보적인 존재가 되고 싶다고 했다 한다. 저서로 『서단(書斷)』 3권, 『평서약석론(評書藥石論)』이 있으며, 『화단』을 지었다고 하나 현재 전하는 『화단』은 장언원의 『역대명화기』에 분산 수록되어 있는 것을 집록한 것이다. (갈로, 앞의 책, p. 123.)

18) 갈로, 앞의 책, p. 129.

이와 같이, 화론 중에서는 이사진의 글에서 최초로 일품의 자취를 찾을 수 있으나 이는 서론에서 영향을 받아 형성된 것으로 당말·송초에 나타난 일품화풍의 의미와는 정확히 일치한다고 할 수 없다. 일품화풍은 일반적으로 주경현과 황휴복에 의해 형성된 ‘일탈적이고 상법에 구애받지 않는 자유로운 수묵법’을 지칭하나 이 시기에는 최상급을 나타내는 것으로서 그 태동을 보였다.

② 주경현 『당조명화록』

주경현²⁰⁾은 『당조명화록』에서 ‘신·묘·능·일’이라는 4품으로 품제를 내렸다.²¹⁾ 그리고, 이전 시기의 화론에 비해 훨씬 많은 수의 화가 124인을 자세히 논하고 있다. 그는 장언원과 동시대인으로 연대기적으로는 대략 10여년(827~835년) 앞서서 활동한 것으로 되어 있다. 그는 삼품으로 신, 묘, 능을 두고 이것을 다시 상, 중, 하로 분등하여 아홉 등급을 두었는데, 이는 사혁의 화육법에 나타난 비평방식에 얽매이지 않고 오히려 육법을 응용하여 진일보 한 것이다. 특히 그는 당시 정세한 정통화법이 아닌 문기 짙은 사의적 수묵산수화의 출현을 언급할 때, 그것이 회화 본래의 법에 의한 정통적 화풍을 따르고 있지는 않으나 그 품격이 매우 높아서 뛰어난 것으로 보고 ‘일품’을 두었으니 실제로 ‘신, 묘, 능, 일’의 사품(四品)에 의해 품등하였다. 그는 『당조명화록』에서 “일품이라는 것이 대체로 전대에는 없었다”²²⁾고 한 것으로 보아 적극적으로 품평이 이를 수용한 괄목할만한 변화이며, 주경현의 감식적 역량과 비평가적 자질이 발휘된 것이다.²³⁾

19) 조선미, 앞의 논문, pp. 140~141.

20) 주경현(朱景玄, 9세기 초중경 활동). 오군(吳郡) 출신으로 회창(會昌) 연간(841~846)에 주로 활동했으며 한림학사(翰林學士)·태자유덕(太子諭德)을 역임했다. 저서로 『시집(詩集)』과 『당조명화록(唐朝名畫錄)』이 있다. (갈로, 앞의 책, p. 129.)

21) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, “以壯懷瑾畫品斷, 神妙能三品, 定其等格, 上中下分爲三, 其格外有不拘常法又有逸品, 以表其優劣.”

22) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, “逸非畫之本法 故目之爲逸品, 蓋前古未之有也.”

주경현은 장회관의 삼품 외에 일품을 첨가했다. 그리하여 주경현에 이르러 신·묘·능·일의 사격이 완전히 갖추어졌다. 사격은 무슨 의미인가? 주경현은 해석해 놓지 않았다. 그는 단지 일품화가 “상법에 구애받지 않는 것”이라고만 말했을 뿐, 그 나머지에 대해서는 전혀 설명하지 않았다.²⁴⁾ 주경현은 『당조명화록』의 「서(序)」에서 다음과 같이 썼다.

“장회관 『화품단』의 신·묘·능 삼품으로 그 등급을 정하고, 이를 다시 상·중·하 셋으로 나누었는데, 이러한 격(格) 외에 상법에 구애받지 않는 것이 있어 또한 일품이 있으니, 이것으로써 그 우열을 표시한다.”²⁵⁾

주경현은 또한 다음과 같이 말하였다.

“주경현이 삼가 그림을 좋아하여 그 자취를 찾아서 보지 못한 것은 기록하지 않았지만 본 것은 반드시 썼는데, 지극한 마음으로 이를 추진하여 안목은 없지만 부끄럽지는 않다.”²⁶⁾

이는 그가 여러 사람의 예술을 평한 것이 모두 직접 눈으로 본 작품에서 평론한 것이요 결코 근거 없이 허구로 한 것이 아님을 증명한다.²⁷⁾

신·묘·능·일 가운데 ‘일’은 앞서 언급한 이사진의 경우 품등상 단지 걸출한 것을 뜻했던데 반하여, 주경현의 경우에는 ‘상법에 구애받지 않는 격외의 화법’이라 하여 그 의미를 분명히 밝혔다. 즉 주경현의 일품은 예술적 가치의 고하(高下)를 표시한다기 보다는 오히려 화풍에 대한 인식과 판별을 나타내고 있다. ‘일’이란 화도(畫圖)에서 일탈한 권도(權道), 예

23) 김병중, 앞의 책, 1997, p. 189.

24) 갈로, 앞의 책, pp. 129~130.

25) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, “以壯懷瑾畫品斷神妙能三品, 定其等格, (上中下, 又分爲三,) 其格外有不拘常法, 又有逸品, 以表其優劣也.”

26) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, “景玄竊好斯藝, 尋其蹤跡, 不見者不錄, 見者必書, 推之至心, 不愧拙目.”

27) 온조동(溫肇同), 강관식역, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1989, p. 127.

외적으로 허락된 것, 상법에 구속되지 않은 기묘한 화법을 뜻하는 것이다.²⁸⁾

그러면 여기서 주경현이 예시를 든 3인의 일품화가 즉 왕묵(王墨), 이영성(李靈省), 장지화(張志和)의 화풍에 대한 기술을 주로 조선미의 논문을 참고하여 정리함으로써 일품의 성격을 추출해보기로 한다.

먼저 왕묵에 대한 기술을 보면, 왕묵이란 자는 어디 사람인지도 모르며, 또한 그 본명도 모른다. 발묵을 잘하며 산수를 잘 그린다. 당시사람들은 이 때문에 왕묵이라 일컫는다. 주로 자연에서 노닐며 향시 산수(山水), 송석(松石), 잡수(雜樹)를 그린다. 성격이 소야(疎野)하여 술을 즐기고 무릇 도장(圖障)을 그리고자 할 때엔 우선 술을 마시고 얼큰히 취한 뒤에 곧 먹으로 발묵하는데, 웃기도 하고 읊조리기도 하면서 발로 차기도 하고 손으로 쓰다듬기도 하며 혹은 맑게 혹은 진하게 그리니, 그 형상에 따라 산이 되고 돌이 되고 구름이 되고 물이 된다. 손에 응하고 뜻에 따라서 마치 조화를 부린 듯 하다. 구름과 안개를 도출하고 풍우(風雨)를 염성(染成)하는 것이 모두 신교(神巧)와 같다. 옆드려 바라보아도 묵오(墨汚)의 자취는 보이지 않으니 모두 기이하다 한다.

이영성에 대해서는 그 적관(籍貫)이 불분명하지만 즐겨 산수를 그리고 음주에 의해 화사(畵思)를 발하게 했으며 오연자득(傲然自得)하고 왕공(王公)의 부귀를 아랑곳하지 않는 태도였다고 한다. 그의 묘법(描法)은 산수죽수(山水竹樹) 혹은 봉잠운제(峯岑雲際)가 되고 혹은 도서강변(島嶼江邊)이 되었다고 한다. 이로써 그림의 효과는 비상(非常)의 예(禮)를 얻었으며 조화의 공(功)에 부합했다는 사실이 당조명화록에 기술되어 있다.

끝으로 장지화에 대해서 주경현은 단지 인물의 고절(高節: 높은 절개)과 안진경(顔眞卿)과의 교우(交友)에 관해서만 서술했으나 시마다슈지로(島田修二郎)가 인용한 안진경의 『문사집(文史集)』 9권에는 다음과 같은 내용의 글이 보인다. 즉 그는 성품이 산수를 그리기를 좋아했으며,

28) 島田修二郎, 「逸品畫風について」, 『美術研究』 161號, 1951. p. 21.

무릇 술에 취해 흥이 오르면 장고 치고 피리 불며 혹은 눈을 감고 혹은 뒤로 돌아 앉아 음악의 박자에 맞추어 붓을 휘두르기도 하고 먹을 뿌리며 그리기도 했다고 한다.²⁹⁾

그런데 이 화가들은 이처럼 상호 연관 없이 활동했지만 이들 간에는 다음과 같은 공통점이 보인다.

1. 이들은 신분상 은일의 고사(隱逸高士)로서 세속은 물론 화기(畫技)로서도 명성을 얻으려는 의도가 전혀 엿보이지 않는다.

2. 작화태도에 있어서는 다분히 여희(餘戲)적 태도를 보였으니, 즉 주문이나 명령에 의해 그리는 것이 아니라 술을 잔뜩 마시고 화흥이 발하면 그린다가거나 혹은 북이나 피리의 리듬을 타고 신체운동을 통해 형상화해내기도 한다.

3. 표현기법상으로 보면 섬세한 선묘위주의 필법이나 자연의 물상에 그대로 부응하는 명백한 형태를 취하는 것이 아니라, 당시에 새로이 대두된 발묵법을 사용했다. 또 도구역시 붓만 고집했던 것이 아니라 손, 발 등으로 문지르고 휘두르는 등 다양하게 그려낸다. 이렇게 하여 그려진 우연적 형상 위에 약간의 붓질을 가함으로써 전체적 형상을 완성해내곤 한다.

이런 일품화풍의 기본적 성격은 필법에 있어선 조방하여 골기가 결여되고 형상에 있어서는 윤곽규정이 결여되어 형태상 변형이나 생략화가 행해진 것이다. 따라서 종래의 육법에 비추어 보면, 곧 골법용필, 응물상형, 수류부채에 반한 것으로써 바로 이런 까닭에 주경현은 이를 상법에 구애되지 않는 격외의 화법이라고 표현했던 것이며, 또 장언원은 보수적인 입장에서 발묵법을 탐탁치않게 여겼던 것이다.

이로써 상법이란 것이 무엇인가도 분명해졌을 것이다. 그것은 곧 사혁이 지적한 것처럼 육법으로써 당대에 오면 이 육법은 그 개별적 내용을 의식하지 않고 단지 그림의 전통적 규범이라는 뜻으로만 해석되었던 것으로 보인다.

29) 島田修二郎, 앞의 논문, p. 23. 「浪跡先生玄眞子張志和碑錄」

그러면 이처럼 상법에 구애받지 않는 일품의 품제설정은 화론사에서 어떤 의의를 지니는 것일까? 그것은 품등에 있어서 화가자신이 지닌 성격적 특색이라든가 작화태도 등이 고려되었다는 점일 것이다. 물론 이 시기는 일품의 맹아시기이므로 기존화풍에 대항한 일종의 거친 성격이 농후했고 따라서 다소 과격한 양상을 띠었지만, 장자에 나오는 해의반박(解衣盤礴)에 연결되는 이러한 작화태도나 주관적 심경의 표출은 후에 문인들에게로 연결시키기에 충분한 토양을 이미 배태하고 있었다고 해도 좋을 것이다. 그러나 주경현의 일품은 아직 품등상 신·묘·능·일의 순서로 하위에 머물러 있었다.³⁰⁾

③ 장언원 『역대명화기』

장언원의 자연 개념을 주경현과 황휴복의 일품·일격과 비교해볼 수 있다. 황휴복에 이르러 일품화풍의 격이 가장 상위에 오르기 전까지 이 시기에는 일품화풍이 과도기적인 것으로 받아들여졌음을 알 수 있다. 이영성·장지화·왕묵과 같은 화가들에게는 좋은 평가를 하지 않았으나 역대명화기 중 서품을 평가하는 데 있어서 초서의 조방함과 자유로움은 일품화풍의 그것에 비유해볼 수 있다. 특히 자연의 개념과 일품화풍의 비교하는 연구예시를 밝히고자 한다.

장언원의 ‘자연’과 ‘일품’을 비교하는 근거를 제시하기 위하여 다음으로 이어질 황휴복의 『익주명화록』에서 이 점을 우선 살펴보면, 황휴복은 일품을 득지자연(得之自然)으로 설명했다.³¹⁾ 또한 이미 언급한 주경현의 『당조명화록』에서도 일품과 자연의 연관성을 언급한 부분이 있는데, 주경현이 일품화풍화가 이영성을 평가하면서 ‘출어자연(出於自然)’ 하였다고 품평했다.³²⁾ 이러한 사항을 우선 밝히고 역대명화기의 자연을 설명하였다.

30) 조선미, 앞의 논문, pp. 141~142.

31) 黃休復, 『益州名畫錄』, 「益州名畫錄目錄」, “書之逸格…筆簡形具 得之自然.”

32) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, 「逸品三人: 李靈省」, “使得其相物勢, 出於自然.”

『역대명화기』에서 장언원은 현원씨(軒轅氏) 황제(黃帝)에서부터 당 회창(會昌) 원년까지(기원전 2700~기원후 841)의 역대화가 372명의 전기와 회화사론에 관계된 전문적인 글 16편을 기술하였다.³³⁾ 장언원³⁴⁾은 화체(畵體)에 대해 말하는 가운데 다시 자연·신·묘·정·근세의 오등을 수립했다. 그는 자연을 제1등으로 놓았다.³⁵⁾

“대개 자연을 잃은 후에 신이 있고 신을 잃은 후에 묘가 있으니, 묘를 잃은 그 다음에는 정이 있고 병이 되면 근세가 된다. 자연이라 함은 상품 중의 상이요, 신이라 함은 상품 중의 중이요, 묘라 함은 상품 중의 하인 것이며, 정이라 함은 중품 중의 상이요, 근세하다 함은 중품중의 중이라 할 수 있다. 내가 이제 오등분을 세워 육법을 얻고 중묘를 뚫고자 함이라. 그 사이에 전량이 가히 수백등급이 있으니 누가 능히 주진 할 수 있으리오.”³⁶⁾

장언원이 자연에 해당되는 평가의 기준이 차지하는 객관적 위상은 품등의 순서에 있어서 주경현과 황휴복의 일품이나 일격 등에 비교해 볼 수 있다. 그러나 일의 개념이 다소 장언원의 자연과는 그 위치가 달라서, 정통은 아니나 썩 빼어나게 걸출하다는 의미로 쓰여지고 있는 느낌이 더 강하다. 자연이 그 형식상의 위치가 이사진이나 주경현의 일품과 상통하

33) 온조동, 앞의 책, p. 133.

34) 장언원(張彦遠, 815~879). 자는 애빈(愛賓)이고 하동(河東)사람이다. 사부원외랑(祠部員外郎)·서주자사(舒州刺史)·대리시경(大理寺卿) 등을 역임했다. 그는 삼상장가(三相將家)로 불리는 명문의 후예로서 박학하고 시문과 서화에도 능했으며 특히 서화 감식에 뛰어났다. 그는, 서예는 필법도 얻지 못했고 결자(結字)도 할 줄 몰라 가문의 명성을 떨어뜨리게 된 것을 평생의 통한으로 여기고 그림 또한 다만 스스로 즐기는 것일 뿐이라고 겸손해했다. 저서로 『법서요록(法書要錄)』 10권, 『역대명화기』 10권이 있는데, 그는 이 두 책을 얻음으로써 서화의 일이 끝났다고 스스로 자부했다고 한다. (갈로, 앞의 책, p. 133.)

35) 갈로, 앞의 책, p. 130.

36) 張彦遠, 『歷代名畵記』, 「論畵體工用擗寫」, “夫失於自然以後神, 失於神而後妙, 失於妙而後精, 精之爲病也, 而成謹細. 自然者爲上品之上, 神者爲上品之中, 妙者爲上品之下, 精者爲中品之上. 謹而細者爲中品之中, 余今立此五等, 以包六法, 以貫中妙. 其間全量, 可者數百等, 孰能周盡.”

먼저도 그 개념을 명확하게 정의하기 어려운 것은 그가 장조 등의 화가에게 자연을 적용시켜 화평하기는 하나 막연하고 단편적인 데에 그치고 있기 때문이다. 그가 중당이후 정통적 골법이 아닌 발묵, 파묵 등의 파격적 기법을 들고 나온 일품화가들의 작품에 호의적이 아니었고 동시에 논평하지 않은 것으로 미루어서 반드시 그의 자연이 ‘일’의 개념이라고만은 말할 수 없다. 따라서 대체로 장언원의 자연은 그가 장조의 그림을 두고 그림에 나타내지 않고서도 진도(眞道)가 되었다고 했던 의미에서의 진도, 화품에서 인용된 공부와 대립개념으로서의 ‘천연’ 혹은 ‘천연의 일기’, 노자에 있어서의 ‘도’나 ‘법’과 같은 위치, 장회관이 이른 ‘자연기발’, 이사진의 ‘신과 합된 장능(狀能)’, ‘일품화의 바탕이 된 특질’ 등의 개념과 근접한 것으로 유추 해석할 수 있다.³⁷⁾

당 중기 이후 정통화법이 아닌 방일한 화법으로 회화를 표현하는 일품화가들이 나타났지만, 장언원은 당 초기 이후의 화가에 대해서는 품등을 내리지 않고 오도자나 이사훈 이전까지의 화가에 관해서만 품등하고 있음으로 해서 주경현이 열거한 중당 이후의 일품화가들에게도 장언원의 자연을 적용시킬 수 있을지는 의문이다. 그것은 장언원이 기일한 화풍의 화가들에 대해 동조하지 않아 논평하지도 않았었는데, 이 점에서는 그가 필적과 필력을 중시하는 보수성이 강한 전통적 서화동체론자의 입장에 있었으므로 오히려 당연하다.

“어떤 솜씨 좋은 화가가 있는데 스스로 말하기를 구름을 잘 그린다고 한다. 나는 다음과 같이 말하였다. 예전 사람들은 구름을 그리는 데 있어서 교묘한 데 이르지 아니했다. 가령 비단 바탕에 물기를 주고 가벼운 호분을 여기저기 칠한 뒤 입으로 이를 불어내는 것을 일러 취운이라 하는데, 이것이 천리를 얻어 비록 묘한 방법이라 하더라도 붓의 흔적을 볼 수 없기 때문에 이는 그림이라 이르지 않는다. 산수를 그리는 사람들에게 발묵이라는 것이 있는데 또한 이를 그림이라 하지 않는 것

37) 김병중, 앞의 책, 1997, pp. 78~81.

과 같은 것이다.” 38)

이상과 같이 장언원은 취운법, 발묵법은 필의 흔적인 필선이 없다는 이유로 그림이라고 인정하지 않아 당시의 일품화가 이영성·장지화·왕묵 같은 화가에게는 품등을 내리지 않고 냉소적일 정도였으며, 골법용필을 중시하는 입장으로 고개지·육담미를 최고의 자연 품등으로 인정하였다. 그러면서도 장회관의 서법론에서 신품에 자연스러운 초서가 많고 우화(虞龢)의 「논서표(論書表)」에서도 최고품등인 관면(冠冕)에 해당되는 글이 초서였음으로 보아 장언원이 사용한 자연 개념은 주경현의 일품 개념 및 황휴복의 일품 개념과 서로 무관하지 않음을 알 수 있다. 왜냐하면 주경현은 『당조명화록』에서 상법에 구애받지 않는 특별히 기일한 필법으로 그려진 그림을 일품이라고 보아 품등론에 설정했는데, 황휴복은 『익주명화록』에서 주경현의 일품을 전적으로 수용하여 일격을 최고 위치에 놓았다. 그의 최고 품등인 일격을 갖춘 그림의 형식이란 “필을 간략하게 하면서도 갖추어야 할 형체는 다 갖추어야 자연을 얻는다(筆簡形具, 得之自然)”고 했는데, 그림에서는 일격이 그림의 형식이 되고, 글씨에서는 초서와 관련된다고 보았다. 그런데 장언원이 서품에서 최고품등을 설명하는 가운데 ‘자연’이란 말로 묘사한 글은 초서에 깊이 관여되었음을 발견할 수 있다. 장언원은 당시 일품화가들의 그림은 높게 평가하지 않았지만, 가장 자연스러운 필로 얻어지는 초서를 최고가치 기준으로 서의 ‘자연’에 해당하는 형식으로 보았으니, 그의 가치 기준에서도 ‘자연’ 개념은 일품과 무관하지 않을 것이다. 그 이유는 글씨의 형식 중에서 가장 자유롭고 분방한 형식이 초서인데, 초서는 또한 일품화와 서로 상통하는 형식이기 때문이다.

그러므로 필선이 완전히 무시된 취운법·발묵법은 인정하지 않았지만

38) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 「論畫體工用搨寫」, “有好手畫人, 自言能畫雲氣. 餘謂曰, 古人畫雲, 未爲臻妙. 若能沾濕絹素, 點綴輕粉, 縱口吹之, 謂之吹雲, 此得天理, 雖曰妙解, 不見筆蹤, 故不謂之畫. 如山水家有潑墨, 亦不謂之畫, (不堪倣效.)”

간략하게 일필휘지하여 형체를 표현하며 물상이 자연스럽게 표현되는 ‘일’의 범주는 장언원의 자연 개념 속에 포함된다고 볼 수 있다.³⁹⁾

장언원이 단편적이고 막연하지만 ‘자연’을 적용시켜 그림을 평가한 것을 보면 장조의 그림을 가지고 “인위적으로 나타내지 않고서도 ‘진도(眞道)’를 표현하였고, 과묵기법으로 그렸지만 그 영역을 넘었다”라고 했다. 그리고, 서품에서 인용된 공부의 상대 개념으로 ‘천연’ 혹은 ‘천연의 일기’라는 용어를 사용한 점, 장회관의 ‘자연기발’, 이사진의 ‘신과 합한 상태’ 등을 보면 이것 모두가 일품화의 바탕이 된 특질들을 포함하고 있음을 알 수 있다.⁴⁰⁾

④ 형호 『필법기』

형호의 사품격 중 신·묘의 품격은 황휴복의 일품에 대한 전조적 특징이라고 할 수 있으며 장언원의 자연 개념과도 연결된다.

형호가 장조를 ‘수묵훈장’ 방법에 있어서 가장 우수했다고 평한 내용으로 보아 먹색의 색층이 부드럽게 드러난 것에 찬사를 보냄으로써 필묵이 아름다운 수묵선담한 그림을 참된 생각이 구사된 것으로 생각했음을 알 수 있다. 형호가 장조를 평가하는 핵심은 장조가 수묵훈장을 완전히 구사하여 전통적인 화법을 일변시킨 인물이라는 것이다. 실제로 장조는 『당조명화록』과 『역대명화기』에서 일격화풍의 특징을 잘 나타내는 수묵 위주의 산수화가라고 기록되었으며, 왕묵과 같은 기묘한 창작과정을 통해 입의(立意)하여 창작하는 화가로 묘사되었다. 그러기에 “근이 죽은 것은 육이 없고, 필의 흔적이 이어지는 듯하지 않고 확실히 끊어진 것은 근이 없다. 아름답기만 하면 또한 골이 없다”⁴¹⁾고 하였다. 이는 이들 근·육·골의 관계를 근으로 결합시켜 표현하지 않으면 육을 먹색으로 드러내도 살아나지 않으며, 골을 표현하되 너무 분명히 표현하거나 산의 형상

39) 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 2005, 미술문화, pp. 178~179.

40) 지순임, 앞의 책, p. 182.

41) 荊浩, 『筆法記』, “筋死者無肉, 跡斷者無筋, 苟媚者無骨.”

에 따라 산세가 연속되어 이어지듯 하지 않으면 또한 그것을 골이라고 할 수 없다는 것과 같다. 골의 경우도 형상에 맞게 필선으로 분명하게 그리기만 하면 형상은 잘 갖추었을지라도 ‘생사강정’, 즉 골기가 없게 된다고 한 것이다. 형호는 근에 의해 골과 육이 결합되어 조화를 이루고, 이 삼세가 회화의 전체적인 요소인 육요에서 벗어나지 않도록 무형적인 기를 설정함으로써 용필론을 정립하였다.⁴²⁾

『필법기』에 서술된 그의 화론은 창작원리의 요소로서 육요(六要)와 붓의 운용에 따른 근육골기(筋肉骨氣)의 사세(四勢), 작품의 품격을 분류한 신묘기교(神妙技巧)의 사품격을 개념화한 내용이 그 중심을 이루고 있다. 사세는 필의 사용에 따라 드러나는 흔적을 인간의 근육, 살 뼈 그리고 살아 숨쉬는 기로 비유하여 입의(立意)하여 창조하는 부분까지 설명한 용필론이다. 사품격은 회화작품의 품격을 논한 내용인데 창작지침이었던 육요보다 작품의 예술적 가치를 열거하여 당대 이래 품평관을 이해할 수 있게 한다. 형호의 사품격 중 신·묘 품격은 북송 황휴복의 일품 및 신품과 유사한 견해이며 장언원의 자연 개념과도 공통되는 특징이다.⁴³⁾

사혁의 ‘6품(六品)’이 주경현에 있어서는 신, 묘, 능, 일의 4품이 되고, 장언원에 있어서는 ‘자연·신·묘·정·근세’의 5등이 되었는데, 형호에 이르러 이것이 ‘신·묘·기·교’의 4등으로 된 것은 매우 자연스러운 것이다.⁴⁴⁾

⑤ 황휴복 『익주명화록』

송초의 황휴복⁴⁵⁾은 『익주명화록』에서 사격의 순서를 새롭게 배열해 당대 사격의 맨 끝에 놓였던 일격을 맨 위에 올려놓았다. 이로 인해

42) 지순임, 앞의 책, p. 204.

43) 지순임, 앞의 책 p. 223.

44) 온조동, 앞의 책, pp. 139~140.

45) 황휴복(黃休復, 10세기말~11세기초). 자는 귀본(歸本)으로 강하(江夏) 사람이며, 문인 이전(李旼)·장급(張及)·임개(任玠) 및 화가 손지미(孫知微)·동인익(童仁益) 등과 교류하며 사천의 성도에서 오랫동안 활동했다. 저서로 『모정객화(茅亭客話)』, 『익주명화록』이 있다. (갈로, 앞의 책, p. 197.)

송대에는 “상법에 구애받지 않는”(일격에 대한 주경현의 해석) 일격이 중시되기 시작했다. 황휴복은 당나라 사람들이 거의 해석하지 않았던 사격에 대해 그 의미를 하나하나 밝혀 놓았다. 이에 의해 우리는 대체로 일격이 회화의 법칙을 중시하지 않지만 필묵은 정련되어있고, 의취(意趣)가 보통 사람의 상식을 넘어선 작품을 가리키는 것임을 알 수 있다. 어떠한 예술비평 기준이든 그 안에는 비평가의 예술취미와 심미관이 포함되어 있다. 황휴복이 일격을 높이 평가한 것은 문인화가의 예술 심미관이 반영된 것이다.⁴⁶⁾

황휴복은 건원년간부터 송초 건륭년간까지 촉(蜀)지역의 화가 58인을 모아서, 이들을 4품등으로 나누어 품제하기를 시도했다. 여기서 그는 일을 포함한 네 개의 등급을 지었으니, 일·신·묘·능격이 그것이다. 그의 품등론은 주경현의 선례에 따라 ‘일’을 포함시켰지만, 주경현이 일품을 다른 3품의 하위에 두었음에 반하여, 황휴복은 품등의 가장 높은 곳에 일품을 두고 일품 화가로는 손위(遜位) 한 명을 들었다. 주경현으로부터 150여년 뒤 『익주명화록』의 이러한 기술은 무엇을 말하는 것일까? 이것은 일품의 승리로서 시대의 추세가 일품화풍으로 기울어졌음을 뜻한다. 이 경향은 황휴복과 동시대인이었던 인현(仁顯)이나 구룡상(勾龍爽)의 화론에서도 나타난다. 인현의(仁顯)의 『광화신집(廣畵新集)』은 지금 전해지지 않지만, 『도화견문지(圖畵見聞志)』에 그의 품평을 인용한 것에 의하면 손위(遜位)를 역시 일품으로 들고 있음을 알 수 있다. 또 『후산담총(後山談叢)』에 의하면 구룡상(勾龍爽)또한 일·신·묘·능의 4품으로 품제를 내렸다고 볼 수 있는데, 단지 이 4품의 순위에 대해서는 불명하다. 그러나 손위(遜位)는 당말의 뛰어난 화가였으며, 또 범관(範瓘), 진호(陣皓), 팽건(彭堅) 등 여타 화가에 대한 품평을 보면 이들 3인의 화론가의 의견이 모두 일치하기 때문에 일품 역시 수위(首位)에 두었던 것으로 추정된다.

그러면 이제 익주명화록의 기록을 통해 이 4품의 성격을 고찰해보기

46) 갈로, 앞의 책, pp. 197~200.

로 한다.

1. “일격: 그림의 일격은 서로 짝할 만한 것을 찾기 어렵다. 규구방원(規矩方圓)에는 졸(拙)하나 채회(彩會)를 정밀히 연구하는 것을 미천하게 여긴다. 붓은 간단하나 형체는 갖추어져 있으며, 이를 자연히 얻는다. 본보기를 들 수 없으며, 의표(意表) 밖에서 나온다. 고로 항목지어 일격이라고 한다.”
2. “신격: 무릇 서예는 물에 응하여 상형하는 것인데 출기(出機: 만물이 천기에서 생김을 이룬 것이며, 여기서 기는 자연의 영묘한 힘을 말한다)가 매우 높다. 생각이 신과 더불어 합하고 창의(創意)하여 체(體)를 세워서 묘(妙)함이 화권(化權: 感化하는 힘)과 함함이요, 개광기주(開廣已走)나 발벽이비(拔壁已飛)를 말하는 게 아니다. 고로 이를 항목지어 신격이라고 한다.”
3. “묘격: 사람에게 있어서도 그림을 그릴 때엔 각기 그 본성이 있다. 필묵이 정묘하여 어찌 그리 잘 그렸는지 알 수가 없다. 마치 소를 잡는데 칼을 놀리는 듯 하고(庖丁解牛), 코에 물은 흙을 도끼로 날려 잘라내는 것(運斤斫飛)과도 같다. 마음 속에 있는 것이 손에 불기를 구석구석 현미(玄微)한 것을 다했다. 고로 항목지어 묘격이라 한다.”
4. “능격: 그림에서 성질상 동식(動植)을 두루 잘하고, 필이 천공(天功)과 제등(齊等)하여 산을 이루고 내를 이루고 물 속에 잠기어 사는 물고기 날아다니는 우충(羽蟲)에 이르기까지 형상에서 공(功)을 넣는다. 고로 항목지어 능격이라 한다.”⁴⁷⁾

『익주명화록』에 나타난 이상의 일·신·묘·능격의 설명 가운데 가장 흥미있는 것은 일격의 내용이다. 일격의 의미는 주경현의 일품보다 덜

47) 黃休復, 『益州名畫錄』, “逸格, 畫之逸格, 最難其? 拙規矩于方圓, 鄙精研于彩繪, 筆簡形具, 得之自然, 莫可楷模, 出于意表, 故目之曰逸格爾. 神格, 大凡畫藝, 應物象形, 其天機迥高, 思與神合. 創意入體, 妙合化權, 非謂開廚已走, 拔壁而飛, 故目之曰神格爾. 妙格, 畫之于人, 各有本性, 筆精墨妙, 不知所然. 若投刃牛解牛, 類運斤于斫鼻. 自心付手, 曲盡玄微, 故目之曰妙格爾. 能格, 畫有性周動植, 學天功, 乃至結岳融川, 潛麟翔羽, 形狀生動者, 故目之曰能格爾.”

과격하며, 오히려 장언원의 자연 개념이 이제 비로소 그 내용을 구비하게 된 것처럼 보인다. 장언원에게 있어서는 자연과 신의 개념 사이에 실질적으로는 그다지 구분이 명시되지 못하고 전부 화육법 내에 머물렀던 것에 비하여, 황휴복의 일격은 외형적 형사에는 ‘줄(拙)’하여 채색과 정밀함을 비천하게 여긴다고 하는 입장을 명백히 하고 있다. 이 점은 일격을 신격의 설명에 연관시켜보면 보다 명료히 나타난다. 즉 신격에선 ‘그림은 물에 응하여 형(形)을 상(象)한다’고 하면서 그 가운데 화가의 뜻과 생각이 교묘하게 조화의 불가사의한 움직임과 합치되는 것을 지적했다. 이 의미는 종래의 3품론에서의 신품의 의미와 크게 다르지 않다. 또한 묘(妙)역시 장자의 포정해우(庖丁解牛), 운근작비(運斤斲飛)에서 보듯이 채주(技)의 극치를 말한 것이며, 능(能)은 장언원의 정(精), 근세(謹細)처럼 공(工)의 극치 형사(形似)의 성취를 말한다. 그러므로 신·묘·능 3격과 일격을 단적으로 구분 짓는 것은 바로 응물상형의 흥불(興否)에 있다고 볼 수 있다. 이상 살펴보았듯이 황휴복의 일격은 최고품을 가리키는 이사진의 일품(가치개념)의 위치를 견지하면서 또한 자유분방한 작화태도의 일품화풍을 가리키는 주경현의 일품의 두 가지 면모를 전부 함유하고 있다. 그리고 이 두 종류의 측면은 명·청대에 이르러 일품에 대한 여러 가지 논의를 야기하게 된다.⁴⁸⁾

사혁의 6품 뒤를 이어 주경현은 처음으로 신, 묘, 능, 일의 4품을 제시했고, 또한 일품을 3품의 밖에 놓았다. 황휴복에 이르러 일격이 4격의 첫 머리에 놓이게 되었다. 이는 곧 장언원이 제시한 ‘상품의 상(上之上)’인 ‘자연(自然)’이 중시되었음을 의미한다. 즉 중국의 회화는 당대 이후 오대 형호의 실천을 거치고 북송에 이르러 예술적으로 필묵의 정취를 발휘하는 데 주력하는 문인화가 이미 점진적으로 흥성하는 단계로 나아갔다고 할 수 있다. 동시에 중국 회화비평의 기준과 방식 및 방법도 또한 이에 따라 진일보 하였다고 할 수 있다.⁴⁹⁾

48) 조선미, 앞의 논문, pp. 147~149.

49) 온조동, 앞의 책, p. 144.

⑥ 등춘 『화계잡설』

남송(1127~1279)의 등춘⁵⁰⁾은 『화계』, 권9 「잡설」에서 황휴복의 ‘일’에 대한 내용을 동의하며⁵¹⁾ 이를 계승하고자 하는 내용을 담아 그 후 미학사에 ‘일’의 의미를 확고히 자리 잡게 한다.

송의 휘종⁵²⁾은 궁정화원을 주재하며 황휴복이 배열한 사격의 순서를 부정하고 “신·일·묘·능으로 차례를 정했는데”⁵³⁾, 이 사실은 『화계』의 「논원(論遠)」에 기록되어 있다. 조길이가 사격의 순서를 바꾼 것은 오로지 법도를 숭상하는 그의 회화비평에 대한 요구가 반영된 것이다. ‘네모와 원을 법도에 맞게 그리는 데 서툴고 정밀하게 채색하는 것을 하찮게 여기고 필이 간략하나 형태는 갖추어져 있는’ 일격은 바로 조길이가 제창한 ‘법도’와 서로 대립되는 것이며, 그가 수립한 황전파의 ‘묘가 색칠하는

50) 등춘(鄧椿, 12세기 중후반 활동). 사천(四川) 쌍류(雙流) 사람으로 자는 공수(公壽)이다. 증조는 어사중승(御史中丞)을 지냈고 조부는 소보(少保)를 지낸 뒤 신국공(莘國公)에 피봉되었으며 아버지는 시랑(侍郎)을 지낸 명문의 후예로서 북송 말년경 통판(通判)을 지냈다. 그는 집안의 많은 소장품에 근거하고, 난을 피해 촉(蜀)으로 귀향한 15~16년간 보았던 고화에 기초해 곽약허의 『도화견문지(圖畫見聞志)』의 뒤를 이은 회령 7년(1074)부터 건도 3년(1167)까지 219명에 달하는 화가들의 전기를 기록한 『화계』 10권을 저술했다. (갈로, 앞의 책, p. 201)

51) 鄧椿, 『畫繼』 卷9, 「雜說: 論遠」. “(景眞雖元, 逸格不拘常法, 用表賢愚, 然逸之高, 豈得附於三品之末? 未若休復) 首推之爲當也.”

52) 휘종(徽宗) 조길(趙佶, 1082~1135). 중국 최고의 풍류태자(風流天子)로 일컬어지는 북송의 제8대 황제로 신종(神宗)의 열한번째 아들이다. 재위 25년간 채경(蔡京)·동관(童貫) 등 신법당(新法黨)을 등용해 국정의 개혁을 꾀했으나 이들의 전횡으로 단려문(端麗門) 밖에 원우당적비(元祐黨籍碑)를 세워 구법당(舊法黨)을 탄압하고, 중세(重稅)와 유가증권(有價證券)의 남발, 사치를 위한 무분별한 토목 사업 등으로 국민의 생활을 위협하는 등 정치·경제적으로 난정을 거듭했다. 게다가 요(遼)·금(金)과 대치한 국제적인 역학 관계에서 외교적 무능력과 군사적인 무력함을 노출해 결국 금의 침공으로 국망에 이르고 말았다. 그는 제국의 통치에 있어서는 실패했지만 뛰어난 문예능력을 지닌 최고의 풍류천자로서 문화사적으로 중요한 업적을 많이 남겼다. 특히 그는 주성미(周成美)·이청조(李清照)와 함께 북송 말의 시단(詩壇)을 장식한 시인이었고, 궁정화원을 직접 지도하고 장려해 북송 회화를 최성기에 올려놓은 후원자였으며, 스스로도 화조와 절지에 뛰어난 화가였다. (갈로, 앞의 책, p. 200.)

53) 鄧椿, 『畫繼』 卷9, 「雜說: 論遠」, “(至徽宗皇帝專常法度, 乃)以神逸妙能爲次.”

데 있고 용필이 매우 새롭고 자세한' 것과도 서로 맞지 않기 때문에 그가 일격을 맨 위에서 내려놓으려 했던 것은 당연한 것이다. 조길이가 바뀐 그림의 격, 즉 신·일·묘·능의 순서로 된 회화비평 기준은 당시에 단지 화원이나 화원의 영향을 받은 평론가들 사이에서만 활용되었다. 어떤 사람들은 조길이가 배열한 순서에 대해 결코 그렇지 않다고 생각했다. 남송의 등춘은 “황휴복이 일격을 맨 앞으로 올려놓은 것은 마땅하다”⁵⁴⁾고 생각했다. 여기에서 일격이 높여졌다 내려졌다 하는 상황에서도 송대 원채화와 문인화의 서로 다른 심미관이 대립, 투쟁하는 상황을 엿볼 수 있다.⁵⁵⁾

등춘은 전 시대 사람들이 사용했던 비평방법, 예를 들어 주경현의 신·묘·능·일, 황휴복의 일·신·묘·능 및 송 휘종의 신·일·묘·능을 서술하고, 그러한 뒤에 “일의 고상함을 어찌 3품의 끝에 둘 수 있겠는가”⁵⁶⁾라고 지적하였다.⁵⁷⁾

남송 등춘의 『화계잡설』에서 보면 북송이래 일품에 대한 의식이 만연해 있었음을 보여주는 논리를 피력하고 있다. 객관적 사실주의와 법도를 지고(至高)의 목표로 삼았던 북송말 휘종조차도 신·일·묘·능의 순으로 그림을 평가했다는 사실이 단적으로 이를 입증한다. 현재 이 등급은 『선화화보』에는 나와 있지 않으나, 등춘의 조부가 휘종의 화원에서 봉사했던 인물이었음을 감안한다면 신빙성이 있다고 볼 수 있다. 등춘은 화품론에 대해 체계적인 논지를 표명하지는 않았으며, 단지 그림의 일격에 대해서만 간단히 언급하고 있다. 즉 “그림의 일격은 손위에 이르러 극히 온전했으나, 후인들은 왕왕 더욱 광사(狂肆)해졌다. 석각(石恪), 손태고(孫太古)는 아직 괜찮다. 그러나 거칠고 상스러움은 면치 못했다. 관휴(貫休)나 운자(雲子)같은 자들에 이르러서는 삼가고 거리끼는 바가 전혀

54) 鄧椿, 『畫繼』 卷9, 「雜說: 論遠」. “(景眞雖元, 逸格不拘常法, 用表賢愚, 然逸之高, 豈得附於三品之末? 未若休復) 首推之爲當也.”

55) 갈로, 앞의 책, pp. 200~201.

56) 鄧椿, 『畫繼』, “(然)逸之高, 豈得附於三品之末?”

57) 온조동, 앞의 책, pp. 172~173.

없다. 의욕은 높으나 미상불 천한 것이 실로 이들 무리다.”라고 기술한 바 있다.

등춘은 황휴복이 일품을 최고의 화품으로 삼았음을 찬성하는 입장이었으며, 따라서 위의 논지는 일품화풍의 설정 그 자체를 비난한 것이라고 볼 수 없다. 단지 일격의 말류(末流)가 야비할 정도로 과장되게 흐르는 것을 경계했던 것이다.



참고도판 1 석각(石恪), 〈이조조심도(二祖調心圖)〉, 오대(五代), 지본수묵, 35.5x129cm, 일본 동경 국립박물관

이 점은 일품화풍이 출발부터 ‘불구상법(不拘常法)’이라는 다분히 광일적 경향을 지니고 있었던 까닭에 이미 그 위험성이 내재되어 있었다고 보아도 무방할 것이다. 석각이나 관휴의 화풍이 조필(粗筆)의 간략묘사로써 자연의 형태를 현저하게 변형시킨 화풍임을 손쉽게 알 수 있다. (참고도판 1·2)

등춘의 상기기술에서 일품이 진행할 수 있는 두 가지 길을 생각해 볼 수 있다. 하나는 당말로부터 나타난, 기존화풍에 대한 반항적 태도로써 조필에 의한 형상변형을 통해 광일한 화풍의 세계를 지향하는 방향이다. 또 하나는 수묵기법을 사용하면서 솔직한 심경을 표출함으로써 문인 화에의 공감을 표명하는 방향이 그것이다. 바꿔 말하면 양식개념에서 출발한 일품이 가치개념으로 변화하면서 품제상 기존화풍에 대해 하위에 머물렀던 경우엔 별다른 큰 문제는 나타나지 않았었다. 그러나 황휴복에 의해 일품이 최고의 가치개념으로 부상한 이상, 그 가치개념에 합당한

양식적 특성으로 수정을 가할 필요가 생겼다. 그것은 곧 바람직한 방향
에로의 유도로써, 이 때의 출구가 바로 문인화와의 융합이었다고 볼 수
있다.⁵⁸⁾



참고도판 2 관휴(貫休), <십육나한도(十六羅漢圖)>중, 견본담채, 129.1x65.7cm,
일본 고태사(高台寺)

58) 조선미, 앞의 논문, pp. 149~150.

2. 일품수묵화의 전개

당·송대의 일품개념은 원·명·청으로 이어지면서 그 의미가 광범위하게 변화하게 된다. 본인의 작품에 기본으로 삼은 일품화풍의 개념과도 거리가 생기게 된다. 그러나 명·청대의 개성화풍 중에서 서위·석도·팔대산인과 같은 몇몇 작가들은 당·송대 일품화풍의 연장선으로 볼 수 있고 본인의 작품에 참고한 바 이를 언급하고자 한다.

1) 일(逸)의 변화 및 세분화

원대에는 일품화풍의 의미가 당·송대와는 사뭇 다르게 전개되기 시작한다. 원대 예찬의 일필론(逸筆論)과 일기론(逸氣論)으로 일컬어졌던 그의 산수화, 문인화를 살펴보면 측봉(側鋒)을 쓰면서 힘을 빼고 그린 듯한 담담함과 견고함이 드러난다. 이는 이전 송대에 보여졌던 말묵과 파묵, 필획의 조방한 느낌과는 매우 거리가 있으며 필자가 작품에 응용한 당·송의 일품정신 및 화풍과도 차이가 있다. 명의 왕세정의 언급을 살펴보면 우아함, 여리고 담담한 느낌, 창백함의 특징이 그의 그림에 드러났음을 알 수 있다.

“원진(元鎮, 예찬)은 간략하고 우아해 흡사 여리고 창백한 듯한데, 혹자는 다음과 같이 말한다. 송나라 사람들은 모사하기 쉽지만 원나라 사람들은 모사하기 어렵다 원나라 사람들도 오히려 배울 수 있지만 홀로 원진만은 배울 수 없다.”⁵⁹⁾

또한 윤격(惲格)의 언급에서도 이와 같은 담담함의 특징을 찾아볼 수 있다.

59) 王世貞, 『弇州四部稿』 卷155, 「藝苑卮言 附錄四」: “元鎮極簡雅, 似嫩易蒼, 或謂, 宋人易摹, 元人難摹. 元人猶可學, 獨元鎮不可學也.”

“우노(예찬)의 그윽하고 담담한 필치는 내가 이를 연마하고 생각한
지 오래되었지만 오히려 아직도 얻지 못했다.”⁶⁰⁾

일필은 예찬의 필묵 형식의 표현이고, 일기는 그의 사상과 감정의 표현이다. 일필이라는 말은 송대의 감필화를 논할 때 언급되었으나 원대에 이르러 일필이 지칭하는 시각적 특징은 큰 차이를 나타내게 되었다. ‘상법에 얽매이지 않는 새로움’과 ‘괴이할 정도의 조방한 필묵’을 말했던 송대 일필의 형식이 원대에 이르러서는 매우 담담하고 정적인 느낌으로 변화하였으며 이는 문인들이 그들의 사상과 감정을 표현하는 개념으로 적용되었다.

명말청초 왕원기(王原祁, 1642~1715년)⁶¹⁾의 경우도 ‘일’을 언급하였는데 일필·일기론의 영향을 받아 담담하고 정적인 화풍을 만들었고 문인화적인 성향이 강했다고 할 수 있다.

“그림을 그리는 데는 이(理)·기(氣)·취(趣) 모두가 중요하다. 이 세 가지가 갖춰지지 않으면 정(精)·묘(妙)·신일(神逸)한 작품의 경지에 들어갈 수 없다. 그러므로 평생 동안 기(奇)를 구해야 하며, 연약함 속에서 날카로움이 있어야 하고 허와 실이 서로 잘 어우러져 있어야 한다. 예로부터 작가가 서로 만나서 피차 화법을 맞춰볼 때 조금이라도 언어를 뛰어넘는 의경이 없으면 촌사람 같은 느낌이 있다고 하였다. 배우고자 하는 이들이 이미 이 길을 택하였다면 반드시 힘써나가야 하며, 먹을 사용함에 있어서는 다른 사람이 하지 못했던 것을 잘하고 다른 사람이 잘하는 것을 할 줄 몰라야 비로소 송·원 화가의 최고의 경지를 갖추 수 있는 것이니 조금이라도 스스로 만족해서는 안된다.”⁶²⁾

60) 惲格, 『南田畫跋』, “迂老幽澹之筆, 余研思之久, 而猶未得也.”

61) 명말청초 왕원기는 자가 무경(戊京), 호는 녹대(麓臺), 석사도인(石獅道人)으로 불리며, 강소(江蘇)의 태창(太倉)사람이고, 왕시민의 손자이다. 그는 청초의 전형적인 학자이며 문인화가로, 석도와 마찬가지로 명조가 망하기 직전에 태어나 강희(康熙) 황제 때에 이르러 진사로 등과하여 중윤(中允), 장원학사(掌院學士), 호부시랑(戶部侍郎) 등을 역임하며, 현존하는 그의 작품 대부분을 제작하면서 여생을 보냈다. (지순임, 앞의 책, p. 347.)

회화에서 이·기·취의 세 요소의 중요함과 회화의 기본원리 그리고 기세 있는 필묵으로 기운생동이라는 높은 기상이 그림에 나타나야 한다는 것을 설명한 글이다.⁶³⁾

‘일’의 의미가 단순히 변화하는 데 그치지 않고 얼마나 다양하게 세분화 되었는지는 당지계(唐志契)의 예를 보면 알 수 있다. 당지계는 ‘일’을 청일(淸逸), 아일(雅逸), 준일(俊逸), 은일(隱逸), 심일(沈逸)로 나누었으며 이를 통해 일격의 사상이 보편화·다양화 되었음을 알 수 있다.⁶⁴⁾

이 분류를 보면 ‘일’이 일반적으로 널리 언급되면서 그 의미가 세분화되어 다양한 의미를 복합적으로 갖게 되었음을 알 수 있다. 이러한 분위기 속에서 동기창에 이르기까지도 일품과 관련된 언급이 화론에 계속 이어지는 예시를 볼 수 있다.⁶⁵⁾

서복관은 원대 이후의 ‘일’을 설명하면서 그 세분화에 대한 내용을 또한 말하고 있다.

“초일은 정신이 세속으로부터 해방을 얻은 것이기 때문에, 초일을 통해서 방일해지는 것은 바로 일격에 마땅히 있어야한다. 그리고 황휴복·소자첨·소자유 등이 말하는 일은 대부분 방일의 성격이다. 그러나 원말사대가에서 일격은 비로소 완전히 성숙되어 고일과 청일의 길로 접어들게 되었으며, 실제로 장자로부터 말미암은 ‘일’의 본성에 더욱 가깝게 되었다. 진정으로 위대한 장인은 호방으로써 ‘일’을 삼는 경우가 매우 적은데 ‘일’은 대부분 조용하고 아담한 가운데 나타나기 때문이다. 뿐만 아니라 예운림(倪雲林)은 ‘간’으로 일을 삼았으며, 황자구와 왕몽은 ‘밀’로 ‘일’을 삼았다고 할 수 있다. 그리고 오진(吳鎮)은 도리어 중필(重筆)로 ‘일’

62) 王原祁, 『雨窗漫筆』, “作畫以理氣趣兼到爲重. 非是三者, 不入精妙神逸之品. 故必於平中求奇, 綿裏有[金戔=針], 虛實相生, 古來作家相見彼此合法, 稍無言外意, 便云有僧[人倉]夫氣. 學者如已入門務求, 竿頭日進, 必於行間墨裏, 能人之所不能, 不能人之所能, 方具宋元三昧, 不可稍自足也.”

63) 지순임, 앞의 책, pp. 363~364.

64) 唐志契, 『繪事微言』, “蓋逸有情逸, 有雅逸, 有俊逸, 有隱逸, 有沈逸.”

65) 董其昌, 『畫眼』, “畫家以神爲宗極, 又有以逸品加於神品之上者, 曰失於自然而後神也. 此誠篤論, 恐護短者竄入其中.”

을 삼았으니 이는 모두 능·묘·신에서 상승된 ‘일’이고, ‘일’의 정통으로 ‘일’의 정태(情態)를 다한 것이라고 할 수 있다. 서위와 석도와 팔대산인의 경우는 방일의 길로 나아갔다고 할 수 있지만 모두 청일로써 그 근거를 삼고 있다. 청일에 근거함이 없는 방일은 곧 광괴(狂怪)의 길로 치닫고 말 것이다. 이러한 변화 또한 무시해서는 안된다.”⁶⁶⁾

본인의 작품에서 본받고 응용하고자 한 일품화풍은 당의 일품론과 송의 화풍을 근거로 하였으니, 작품에 참고하고자 한 부분에 있어서 원대 ‘일’의 연구는 이 시기를 본받는 것이 아니라 건너뛰는 근거가 되었다. 또한 명·청대에는 광범위하게 넓어지고 다양해진 ‘일’의 의미 중에서 송대의 발묵·파묵·감필의 표현적 유사성과 연장선상에 있는 작품을 선별해야 했다. 이와 같은 작가군 선별을 통해 개성적인 작품으로 한정지은 범위는 필자의 수묵화에 반영한 근거가 되었다.

2) 명·청의 개성적 일품화풍

본고에서 참고하고 있는 일품화풍은 당·송대에 형성된 특징을 근거로 한다. 앞서 살펴본 바와 같이 원대를 거쳐 명대에 이르러서는 ‘일’의 의미가 세분화되고 일반되면서 송대의 특징에서 광범위하게 멀어지는 경향을 보인다. 그러므로 명대에 있어서는 송대에 보여졌던 조방한 느낌의 필획, 발묵, 파묵 등의 특징을 가지고 있는 일품화풍의 작가들을 선별할 필요가 생겼다. 의미의 확장 및 변질로 인하여 일품화풍의 평가를 받은 작품들을 살펴보기 보다는 송대의 일품화풍 특징 및 정신과 이어지는 개성과 작품들을 재조명하는데 이 부분 연구의 의미가 있다.

시대순으로 서위(徐渭, 1521~1593), 팔대산인(八大山人, 1626~1705), 석도(石濤, 1636~1710)를 예시로 들고자 한다. 이 작가들은 자유로운 예술적 시도와 그에 상응하는 필묵의 구사로 일품화풍이 생겨났던 당·송대

66) 서복관, 『중국예술정신』, 동문선, 1990, pp. 362~363.

의 초창기 정신 및 화풍과 연결되는 특징을 가지고 있다. 세 작가는 모두 시대성에 역행하며 그에 불화했던 특징이 있으며 이에 따라 생겨난 광기에 가까운 예술가적 기질, 표현주의적인 독창성, 그리고 초현실적인 느낌의 도상들을 만들어낸 공통점을 지니고 있다. 특히, 개개인의 특징과 개성이 고유하게 두드러진다는 점에서 본인의 수묵화 작품 및 작품론에 영향을 미쳤다.

명대 말기의 서위는 힘차고 빠른 붓질, 파격적인 구도, 분출하는 에너지, 강한 대비를 이루는 농담과 다양한 먹의 실험으로 수묵화에서 새로운 경지를 보여준 화가이다. 현재에는 서위보다 더 잘 알려진 팔대산인에게도 지대한 영향을 미쳤다고 알려져 있다.



참고도판 3 서위, <발묵십이단(潑墨十二段)>의 2·4·8·9, 명대, 지본수묵, 26.9x38.3cm, 북경 고궁박물관

이주현의 저서에서 서위가 필묵을 다뤘던 방식을 알 수 있다. “그림을 그릴 때, 혹은 평가할 때 중요한 점은 그림이 생동하는지 여부이지, 먹의 많고 적음이 아니라고 말한다. 서위의 그림을 보면 먹을 많이 사용함으로써 초초(草草)함을 구현하고, 아울러 생동감을 표현하려 했다고 생

각된다. 적게 사용하는 것보다는 많이 사용하는 것이 생동감을 부여하는데 더욱 효과적이라고 여겼다는 것이다. 이 점은 서위의 제화사에서 자주 볼 수 있는 ‘먹으로 흙뻑 젖다(墨淋漓)’라는 표현으로 입증할 수 있다. 먹을 많이 사용하면서 초초하게 대충 그리는 경향은 인물과 산수를 함께 그린 그림에서 두드러진다.”⁶⁷⁾

특히 노년기의 작품에서는 감필법 및 발묵·파묵과 관련된 형태의 생략과, 절제되면서도 과감한 필치가 나타나는데 저우스편의 설명에 따르면 다음과 같다. “서위의 필치는 세월이 흘러감에 따라 더욱 노련하고 자연스러워졌다. 그림은 점점 더 간결해졌고, 그런 간결함이야말로 예술적 힘의 근원이었다. 후세 사람들은 서위의 그림이 간략한 필치로 사의의 경지를 표현했다고 평가한다. 간략한 필치만이 대사의의를 표현할 수 있고, 특히 대사의의는 반드시 간략한 필치로 그려야 한다.”⁶⁸⁾

또한 필묵법의 다양하고 새로운 시도와 참신함에 대한 설명은 다음과 같다. “서위의 거친 화풍은 작은 것을 생략하고 큰 것을 완성했다. 그가 표현한 것은 진실로 미친 듯한 무법이었다. 법도 하늘도 업신여기는 이 노인은 순수의 천지를 창조하고자 했다. 그는 색깔 쓰는 것도 좋아하지 않았다. 색깔을 쓸 필요가 뭐 있나? 먹은 건습과 농담에 따라 다섯 빛깔로 나뉘고, 거기에 하얀 종이를 더하면 자연스럽게 여섯 빛깔이 되지. 그 빛깔들의 대비와 조화로도 하나의 수묵천지를 표현하기에 충분하다.”

서위가 새롭게 시도한 기법으로는 초묵법·적묵법·파묵법·교묵법·접묵법 등이 있었다. “그는 초묵법을 고안했다. 붓의 윗부분에 맑은 물을 적시고 붓 끝은 먹을 찍거나, 혹은 윗부분에 옅은 먹을 적시고 끝부분은 진한 먹을 적심으로써 하나의 붓 속에 농담·기복·대비·전환·명암을 포괄했으니 다양한 변주가 무법천지의 필묵 속에 있었다. 당시 사람들이 보기에 그것은 너무도 신기하고 놀라운 화법이었다. 그는 또한 먹물에 먹물을 더해 한 층씩 겹치는 적묵법도 터득했다. 아울러 먹물을 종이에 떨어뜨리고

67) 이주현, 『서위와 부정의 예술』, 명문당, 2016, pp. 361~363.

68) 저우스편(周時奮), 서은숙역, 『서위』, 도서출판 창해, 2005, pp. 360~361.

그것이 스며들 때 다시 다른 먹물을 침투시키는 과묵법도 깨달았다. 그것은 진한 먹물을 옅은 먹물에 침투시키거나, 옅은 먹물을 진한 먹물에 침투시킴으로써 저절로 자연스러움을 지니면서도 뛰어난 솜씨가 필요한 방법이다. 또한 수묵에 아교를 적절하게 배합하는 교묵법, 두 가지 먹물이 경계선에서 섞여들며 특이하게 변화하면서도 혼연일체를 일는 접묵법도 고안했다. 그는 구상, 묘사, 개괄, 과장, 형태의 변화, 배치 등에서 형상이 필묵이 되고 필묵이 형상이 되게 함으로써 외형과 정신을 두루 겸비하고, 뜻을 얻고 형상을 잇는 경지를 구현했다.”⁶⁹⁾ (참고도판 3)

이러한 새로운 화풍은 수십 년 후의 팔대산인에게도 영향을 미치게 된다. 팔대산인⁷⁰⁾의 유년기는 비교적 풍요로운 생활이었다. 그러나 그의 집안은 명나라 종실에 뿌리를 두고 있었기에 나라가 망하자 함께 몰락하는 비운을 겪게 되었다. 그는 망국과가(亡國破家)의 충격으로 우울하였으며, 마치 미치광이처럼 정서적으로 안정적이지 못하였다. 그의 광기는 중국 회화사에서 가장 대표적이라 해도 과언은 아닐 것이다. 그는 청나라 통치하의 박해와 연청(延請)을 피하기 위해 승복을 불태우고 대문에 큰 서체로 ‘아(啞, 병어리)’자를 써놓으며 거짓으로 미친 척하기도 하였다. 즉 병어리 행세를 하였으며, 사람들을 만날 때면 말을 하지 않고 글이나 손짓으로 대화를 나누었다. 그는 병어리 생활을 근 십여 년을 하다가 정신적인 충격과 압박 등으로 미치광이가 되었는데 정말 미치광이가 되었는지 아니면 미치광이 노릇을 하였는지는 불문명하다. 팔대산인은 증으로 생활할 때 불교를 심도 있게 연구하였으며, 시를 읊기도 하였고 광폭한 그림들을 그려내기도 하였다. 그는 아마도 조맹부(趙孟頫)가 쓴

69) 저우스핀, 앞의 책, p. 362.

70) 팔대산인의 일생은 명나라가 멸망한 이후 장시(江西) 봉신산(奉新山)에서 불가로 출가하였고, 산사에 묻혀 망국의 한을 회화 세계로 표현하였다. 그의 필선은 기운생동하고 거침없는 화면의 구성으로 필묵을 구사하였다. 또한 간결한 화면구성에는 묵색·여백 등 세상의 쟁집이 모두 비워진 무념무상(無念無想)의 일탈이 깊이 배어진 선미(禪味)가 가득했다. 작품 중 <안만첩(安晩冊)>시리즈와 같은 예는 그의 회화가 갖는 절제와 은유의 세계를 표현한 대표적인 시리즈이다. (최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008, p. 432.)

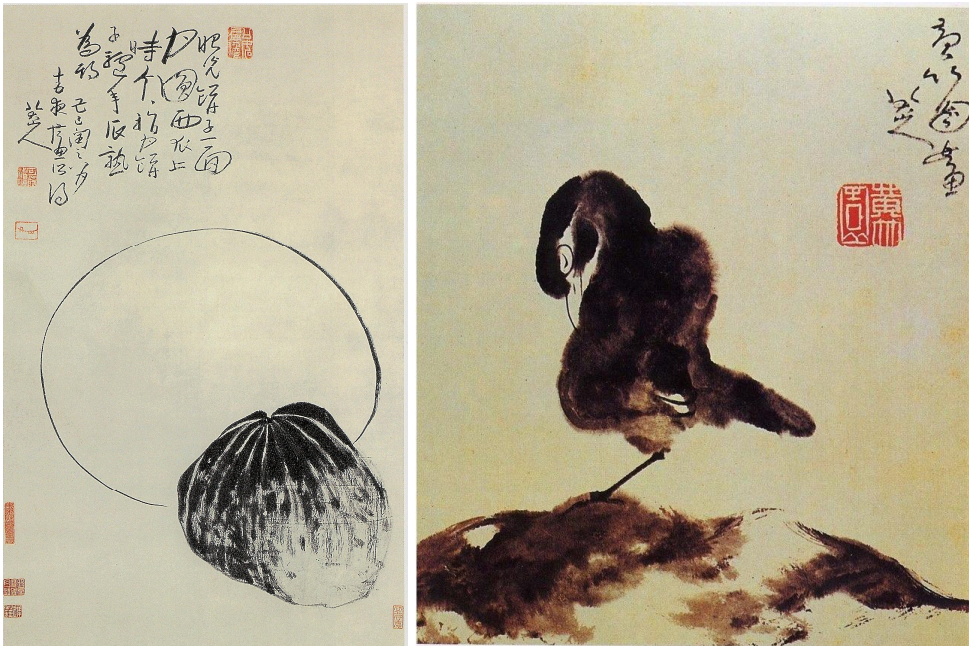
『팔대인각경(八大人覺經)』을 읽고 무엇인가를 깨달은 것 같다. 그는 이후 팔대산인을 자신의 호로 하게 되었고 승려 생활을 접고 환속하였다.⁷¹⁾ 그의 인생은 한마디로 그림과 함께 한 인생이었다고 할 수 있는데, 삶 속에서의 울분 등을 화폭에 그대로 드러냈다. 그의 그림 속에 거칠고 강렬한 필묵 효과는 자신의 고통과 세상에 대한 냉소, 울분에 찬 분노, 경멸 등을 담고 있다. 그래서 그의 그림은 마치 오늘날의 행위예술과도 같은 특성을 지니며, 인간사에 대한 호소력이 있고 애절하기까지 하다. 그는 갑자기 웃기도 하고 울기도 하였으며, 큰소리로 악을 쓰기도 하고, 노래를 부르기도 하는 등 보통 사람들이 이해할 수 없는 기괴한 행동을 계속적으로 하였다. 그는 미치거나 술에 취하는 등 기이한 행동을 할 때 그림을 자주 그렸다. 따라서 그의 작품은 이러한 행동을 반영이라도 하듯 뾰박박하는 듯한 붓 자국과 울분을 토로하는 듯한 음침하고도 참담한 습묵(濕墨) 등이 주를 이룬다. 그래서 황종현(黃宗炫)과 같은 학자는 팔대산인의 그림을 조란(粗亂)하며 생경(生硬)하고 광맹(狂猛)하여 일종의 냉담함과 뚝고 쓴 가시와 같은 미를 담고 있다고 주장한다.⁷²⁾ 확실히 팔대산인의 그림은 흔히 볼 수 있는 경향의 것이 아니다. 그의 작품에는 전례 없을 정도로 개성이 있다. 그래서인지 그의 그림 속의 새, 물고기, 화훼류, 기암괴석 등은 강렬한 인상과 독특함을 담고 있다. 이는 갑자기 땅에 엎드려 울기도 하고 갑자기 산을 뛰어오르면서 울면서 고통스러워하는 등의 기이한 행동과 무관하지 않을 것이다. 호광화(胡光華)가 주장하는 것처럼 그의 화풍과 그림에는 어찌면 돈오(頓悟)나 묘오(妙悟)가 존재하고 있는지도 모른다.⁷³⁾ 그래서 그는 득도한 고대 고승들이 만취한 상태에서 경전을 발에 깔고 자는 것처럼 만취한 상태에서 발묵을 하였으며, 법도에 얽매임이 없이 붓 가는 대로 호방하고 자유분방하게 일획의 그림을 그렸다.⁷⁴⁾ (참고도판 3)

71) 潘公凱, 『中國繪畫』, 上海古敵出版社, 2001, p. 427.

72) 黃宗炫, 『中國美術史綱要』, 西南師範大學出版部, 1997, p. 117.

73) 胡光華, 『八大山人』, 吉林美術出版社, 1996, p. 64.

74) 장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 2002, pp. 265~267.



참고도판 4 (좌) 팔대산인, <과월도(瓜月圖)>, 1689년, 지본수묵, 74x45.1cm,
개인/ (우) 팔대산인, <팔팔조도(叭叭鳥圖)>, 청대, 31.8x27.9cm, 일본 천옥박고
관(泉玉博古館)

석도의 원명은 주약극(朱若極)이고 법명은 원제(原濟)이다 그의 호는 여러 가지가 있었는데, 대척자(大滌子), 고과화상(苦瓜和尚), 도제하상(道濟和尚), 청상노인(淸湘老人) 등이 그것이다. 그는 어렸을 때에 절에 들어가 중이 되었는데 이는 명나라의 멸망과 밀접한 관련이 있었다. 그 역시 팔대산인처럼 명나라 왕족의 후손으로 청의 통지에 직간접적으로 반항하였으나 팔대산인처럼 적극적으로 행동하지는 못했다. 청에 대한 불만이 있었으나 그것을 밖으로 크게 표현하지는 않았다. 팔대산인이 광기 있는 행동으로 청에 대한 불만을 연중에 표현했던 것과는 달랐다. 석도는 청의 강희황제가 남방을 순방하였을 때 황제를 환영하는 시를 쓰고 영접할 정도로 청에 대하여 유화적인 태도를 보였다.⁷⁵⁾

75) 장준석, 앞의 책, pp. 270~271.

석도의 그림과 시는 격조가 높으며 의경 또한 맑고 고아하면서도 호방한 것이 특징이라고 할 수 있다. 여불정(呂佛庭)은 이러한 석도의 시와 그림에 대해 “석도의 시경과 화경은 완전하게 서로 상통하여 매(每) 일수(一首)가 모두 천진자연스럽고 가식이 없다”라고 하였다.⁷⁶⁾



참고도판 5 석도, <황산도(黃山圖)>의 9·10, 청대, 34.5x20.8cm, 북경 고궁박물관

또한 그의 회화 세계는 선미(禪味)가 넘치는 창망(滄茫)한 필묵을 구사한다. 동시에, 자연에 대하여 무위무법(無爲無法), 즉 자유자재한 도의 터득으로부터 이루어지는 일획으로 해석하고도 고도의 사의적인 경향을 구사한다. 그는 황산을 중심으로 강남일대를 주유하면서 많은 작품을 남겼고, 사상적으로도 많은 연구를 하여 『화어록(畫語錄)』을 저술, 후대에 많은 영향을 미쳤다. 그의 회화 사상은 ‘화(畫)’에서는 ‘이(理)’를, ‘필’에서는 ‘법(法)’을, ‘묵’에서는 ‘묘’를 각각 언급하였고, 허정(虛靜), 일격의

76) 呂佛庭, 『中國繪畫評傳』, 中國文化大學出版部, 1988, p. 382.

격조를 이루면서 독특한 필치로 정신과 필묵의 합일을 이루는 세계관을 보여주었다.⁷⁷⁾ (참고도판 4)

석도의 무형(無形)·무적(無跡)·무위(無爲)를 반영하는 「탈속장(脫俗章)」의 회화 경지는 일생의 반 이상을 오직 명산대천의 아침과 햇살을 벗어나 사도공간(四度空間) 즉, 상하(上下)·좌우(左右)·전후(前後)·시간(時間)을 터득하는 불가의 높은 경지로부터 비롯되었다. 특히 황산에서 절묘하기로 유명한 오래된 소나무들을 표현하는 운취나 일필일묵(一筆一墨)은 석도만이 이루어 가는 도필(道筆)의 기운이 녹아 있었으며, 세속을 떠나 자연을 유유히 자적하면서 유희한 불가적이고 도가적인 수묵화로서의 깊이를 창출하였다. 이러한 사실은 그가 일찍이 여암본월선사(旅庵本月禪寺)로부터 적지 않은 사상의 영향을 받은 이외에도, 평생을 통하여 남종화의 대가라고 하는 많은 작가들에게서 화법을 배웠던 사실이나, 원사대가 중에서도 예찬(倪瓚)과 상통되는 점에서 드러난다. 또한 농후한 고요함과 정제됨, 건필(乾筆)·담필(淡筆)의 창로(蒼老)함, 간결하고도 일격의 경지를 이루는 부분 등이 그러하다.⁷⁸⁾ (참고도판 5·6)

이 외에도 개성적인 화가들의 예시로 양주팔괴를 들 수 있다. 서위는 팔대산인과 석도의 화풍에 영향을 주었고, 이들의 화풍은 양주팔괴의 개성적 화풍으로 이어진다. 이 부분에서는 양주팔괴의 간단한 소개에 머무르면서 황신의 작품 예시를 후반 IV장, 감필법을 연구한 부분에 다시 언급한다. (참고도판 24)

“원대 이후의 중국 수묵화의 흐름을 좌우하였던 본산지들은 소주나 남경·항주 등지의 강남 명승도시였다. 그러나 18세기 이후의 중국 수묵의 첨단 조류는 양주로부터 비롯되었다고 할 수 있으며, 그 중에서도 결코 ‘양주팔괴’의 독창주의적 화풍은 가장 중요한 위치로 평가받고 있다. 그들은 ‘팔괴(八怪)’라는 독특한 명칭에 걸맞게 모두가 미술사적으로 평가될 만한 다양한 작품을 남겼는데, 전통에 얽매이지 않았고, 형상이나

77) 최병식, 앞의 책, pp. 156~157.

78) 최병식, 앞의 책, p. 402.

기교에 치우치지 않는 수묵미학, 심미의식, 표현기법 전반에서 과거 중국의 수묵화에서는 볼 수 없었던 변화와 신선한 자극을 불러일으켰다. 그들 모두는 상호간 긴밀한 교류가 있었고 작품세계에서도 석도나 팔대산인의 영향을 받았으면서 독자적인 실험과 소재를 구사하는 등 동시대 작가로서 병칭될 만한 요건을 형성하였다.”⁷⁹⁾



참고도판 6 석도, <황산도(黃山圖)>의 6, 청대, 34.5x20.8cm, 북경 고궁박물관

79) 최병식, 앞의 책, p. 432.

3) 일품론을 통한 창작론

당·송대에 의미가 완성되고 형식이 자리 잡은 일품화풍을 통해 본인의 창작 논리를 뒷받침하고자 하는 것이 이번 장 서술의 목적이다. ‘일’의 기운을 품고, 정형화된 화법에 구속받지 않는 자유로운 수묵화를 추구한 것이 지금까지 일품화풍의 요점이었으며, 이를 작품제작의 논리로 삼고자 하였다. 덧붙여 미술작품 창작의 논리로 삼을만한 일품화풍의 요소를 조금 더 분석해보았다.

우선 김병종이 품평론과 관련하여 현대 비평에서의 수용문제를 언급한 바가 있다.

“동양화의 고대 품평은 우리에게 그림을 보는 동양화의 고유한 시방식과 가치기준에 대해 알려준다. 동양에서 회화의 생성과정과 마찬가지로 그 회화를 평가, 비평하는 품평에 있어서도 회화를 화면상의 문제만으로 설정, 운위하지 않는다는 점이 특징이라고 할 수 있다. 동양화가 처음부터 가시적 질량세계의 추구나 물상의 표피적 시각 표출의 단계를 넘어서서 내면의 정신을 회화에 투사시키려 함으로써 직관과 오성을 그 주된 방식으로 채택하게 되었고, 그 때부터 이미 서구미술의 합리주의와는 상당한 거리를 갖게 된 것임을 상기할 때 오늘날 이 분야의 비평에 선불리 서구현대 비평의 인습적 방법론 및 그 시각을 도입하는 일은 신중한 고려를 필요로 한다. 동양화에서는 원래 먹은 물론 필 하나까지 엄격한 회화이론과 정신적 철학적 배경이 작용하고 있으며, 그것들이 오랜 정신적 수련과 실제의 훈련을 통해 인품에 의해 발현되는 절차를 거침으로써, 이에 관한 판정과 평가를 품평이 감당하게 된 것이다. 육조로부터 청에 이르기까지 동양회화 역사에 그 이름이 오르내리는 30여명의 평가가 전부 당대의 화가 자신이었다는 사실은 동양화의 한 독특한 창작과 비평의 관계에 대해 알려주는 것이 된다. 동양화 및 동양화 평론이 제대로 방향성을 획득하여 자리를 잡아가기 위해서는 우선 동양회화 생성원리의 체득과 함께 고대 품평의 가치체계에 대해

더듬어 올라갈 필요가 있다고 생각한다. 동양의 회화를 평가하는 고유한 기준들과 비평방식의 원류를 찾아서 그 정통성 위에 현대성의 접맥을 시도하는 것이 옳은 순서라고 생각한다.”⁸⁰⁾

품평의 기본인 육법은 동양화 평론의 한 규범적 전형을 만들게 되었는데, 여기에서 더 나아가 상법에 구애받지 않고, 기존의 화풍에 얽매이지 않으며 작가의 개성이 드러나는 부분의 일품과 관련된 화론을 창작론으로 삼게 되었다.

특히 송대의 예술창작 활동은 무법(無法)과 무의(無意)를 중시하였다. 이성적 규범과 법도를 원칙으로 하는 속박에서 벗어나, 뜻은 무법을 근본으로 하고 작품은 자연스러움을 추구하였다.⁸¹⁾ 그렇기 때문에 법의 구속을 탈피하는 탈법적 요소와 뜻밖의 정취를 표현하는 출어의표를 분석함으로써 일품 품격의 실체에 더 가까이 갈 수 있었다.⁸²⁾

당말에는 화품론상 일품이 나타나서 화론가들 사이에 여러 가지 논란을 야기 시켰는데, 각 시대마다 이 일품을 어떻게 품등 지웠는가, 또 일품의 개념을 어떤 방식으로 해석하였는가를 살펴보는 것은 상당히 흥미로운 문제이다. 왜냐하면 신·묘·능의 경우 그 평어(評語)가 내포하고 있는 개념이 시대에 따라 그다지 큰 의미상의 변용을 보이지 않는데 반하여 일품의 의미는 시대의 추이에 따라서 때로는 심화되거나 확대 해석되고 때로는 새로운 개념으로 대치되면서 여러 가지 변모를 보여주기 때문이다. 그리고 그 배후를 보면 항상 새로운 화풍의 도래와 함께 표리관계를 이루고 있는 시대적 미관 변모가 자리 잡고 있음을 발견하게 된다. 즉 일품은 화론에서 시대적 미감의 변화, 흐름, 특징을 반영했음을 알 수 있고, 이와 동시에 기존에 정해져 있는 기본적인 틀, 즉 상·중·하, 신·묘·

80) 김병중 「동양화의 초기품평에 관한 연구 - 고화품록과 역대명화기의 품평관을 중심으로-」, 서울대학교 대학원 회화과 동양화전공, 석사학위논문, 1983, pp. 125~130.

81) 송민(宋民), 『中國書藝美學』, 동문선, 1998, p. 131.

82) 박상호, 「송대 일품론의 無法중심적 도가미학 특징 연구」, 『한국서예학회』 21호, 2012, p. 142.

능 등의 일반적인 구분에 속하지 않는 예술적 변수와 관련된 것임을 알 수 있다. 이는 화가 및 작가의 개성, 창의력, 기질을 나타내는 부분이라고 할 수 있으며 현대미술에 이르기까지 적용할 수 있는 창작론의 개념과 연결이 된다고 할 수 있다.⁸³⁾

다음으로는 중국에서 개성주의의 기본이 되는 감성에 관한 문제를 살펴보고자 한다. 중국에서는 감성적인 것이 일찍이 춘추전국시대로부터 인정되고 단지 그것이 욕망으로 발전되는 것 다시 말해서 절도를 넘는 것이 부정되는 것(發乎情止乎禮義)이 사상의 일반적인 흐름이었다.⁸⁴⁾ 따라서 감성이 주요소가 되는 개성도 서구와는 다른 역사적 맥락에서 논의되어야 할 것이다. 즉 자본주의적인 사상에 바탕을 둔 개인주의에 있어서만 개성이라는 말이 사용되는 것이 아니라 그 이전의 리(理)를 중시하는 전통적인 사상에 반대하며, 예술가의 감정(情)을 매개로 새로운 해석을 가하여 예술 창조를 하는 경우 모두 개성이라는 말을 사용할 수 있을 것이다. 이렇게 볼 때 회화의 기본적인 이념에 대한 사고의 전환이나 기교의 발전이 의도적으로 추구될 경우, 이것이 협의의 개성주의 예술의 모태가 된 것으로 볼 수 있을 것이고 그 대표적인 경우로서 일품화풍과 문인들의 사의를 들 수 있으며 이들은 직접, 간접적으로 개성주의 예술에 영향을 끼쳤다.⁸⁵⁾

개성이라고 하는 것은 기존의 전통에 단단하게 뿌리를 내리되 전통에 얽매이지 않고 부단히 새로움을 추구해야만 비로소 이루어지며, 개성주의 예술도 그것이 등장하고 발전할 수 있는 전통과 다양하게 발휘되는

83) 조선미, 앞의 논문, pp. 137~138.

84) 장자가 “關雎，哀而不傷，樂而不淫”이라고 할 때, 애(哀)와 락(樂)이라고 하는 감성적 요소를 적극적으로 인정하지만 그것이 도를 지나쳐 상(傷)과 음(淫)에 빠지는 것을 경계한 것이다.

85) 백운수, 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 『미학』 20권, 한국미학회, 1995, pp. 10~11. 이 논문에서는 개성주의 예술의 선행양식이 되는 일품화풍, 문인화, 절과양식에 대해서는 개성적이라고 하고 시민계층의 감성에 대한 자각 특히 감성에 있어서 욕망까지도 포함하는 경우에 개성주의 예술이라는 용어를 사용하였다.

개성이 양립함으로써 비로소 가능하게 되는 것이다. 이러한 개성주의 예술이 존재하기 위한 전통으로 존재하면서, 화가들의 개성을 뚜렷하게 나타내는 양식으로 일품화풍, 문인화 등을 들 수 있다. 일품화풍과 수묵화가 결합되면 거친 필법에 의한 먹의 퍼짐과 윤곽선이 없는 형태가 상승적인 효과를 이루어 회화적인 의미가 훨씬 풍부하게 된다.⁸⁶⁾ 수묵화는 화육법에서 말하는 수류부채에 위배되는 것인데 이렇게 되면 정통적인 화육법에서 주장하는 육법 중에서 3가지가 절대적인 권위를 상실하게 된다. 이러한 방식으로 화가들은 그들의 개성을 발휘할 수 있는 범위를 확장시켜 왔다.⁸⁷⁾

일품화의 경우에 있어서도 화육법에서 제일 높이 평가하고 있는 기운이 요구된다. 그러나 전통적인 화법과 일품화의 경우에서 추구하는 기운은 시대의 변화와 더불어 그 개념을 달리한다고 보아야 할 것이다. 전통적인 화풍에 있어서는 대상묘사의 정확함과 심오함이 필수적이며 골법을 통한 상형으로 대상의 신기를 그림 속에 표현하여야 한다. 이에 반하여 일품화풍에 있어서는 기운의 근원을 개별적인 대상이 아니라 자연의 도에서 추구한다. 여기에는 골법에 근거한 상형을 궁구하는 예술적인 노력을 인위적인 것으로 여기고 형태의 묘사를 간략하게 하여 직접적으로 기운을 발휘하는 일품화풍을 무위에 연결시켜 자연을 체현하는 도로 보는 도가적인 해석이 놓여 있다.⁸⁸⁾

개성의 표현은 중국회화에서 일품화풍과 문인화풍, 이 두 가지 화풍을 대표적인 양식으로 하여 나타난다. 양자 모두 전통적인 화육법의 규격적인 법칙을 무시하면서 예술가들의 개성을 강조하는 점에 있어서는 일치한다. 그러나 일품화풍에 있어서는 화가의 감정을 표현한다는 생각이 뚜렷하게 인식되지 않은 채로 기운을 나타내는 방식으로서 외적 대상의 신을 전하려고 노력하며, 이를 위해 자신을 잊는 방종한 상황을 초래

86) 島田修二郎, 앞의 논문, pp. 271~272.

87) 백운수, 앞의 논문, p. 29.

88) 島田修二郎, 앞의 논문, p. 281.

하여 거친 붓질과 먹의 사용을 아무런 여과 없이 화면에 드러낸다. 이에 반하여 문인화에 있어서는 예술가의 감정을 의식하면서 이것을 그들의 학문과 수양을 통해 훨씬 세련된 방식으로 절제하여 표현하고자 한다. 명대의 절과 특히 광태사학은 일품화풍을 계승하고 오파는 문인화의 맥을 이어간다.⁸⁹⁾

이상 일품화풍을 창작론으로 삼을만한 요건들을 정리해보자면 첫째, ‘상법에 구속받지 않는 자유로움의 추구와 예술적 변수의 활용’, 둘째, ‘시대의 흐름과 변화의 반영’, 셋째, ‘화가의 감성과 개성의 강조’라고 할 수 있다. 이러한 창작론을 기반으로 하여 작품을 주관적이고 현대적으로 풀어가는 과정, 즉 주제 도출 및 기법·화면 연구는 논문의 후반부로 이어진다. (표5)

일품화풍을 통한 창작론
1. 기존의 화법에 구애받지 않는 자유로운 화풍의 추구
2. 시대의 흐름과 변화의 반영
3. 화가의 감성과 개성의 강조

표 5 일품화풍을 통한 창작론

89) 백운수, 앞의 논문, pp. 20~25.

Ⅲ. 일품화풍 수묵화의 초현실성

이번 장에서는 본고에서 논하는 필자의 작품군 전체에 적용할 수 있는 철학적 근거 및 주제를 제시하고자 한다. 작품들을 한 카테고리로 묶어보았을 때 ‘초현실성’이라는 주제를 설정할 수 있었으며, 이를 다시 크게 세 가지로 나누어 보고자 한다. 첫째는 ‘장자와 초현실주의의 초현실성’, 둘째는 ‘신선들의 신비로움 및 마법과 관련된 초현실성’, 셋째는 ‘현실을 초월하기 위한 목적으로 행해진 풍류의 초현실성’이다. 장자와 초현실주의의 초현실성은 1절에, 신선들의 초현실성 및 초현실 목적의 풍류는 2절에서 나누어 언급한다. 이 세 가지 요소는 VI장에서 본격적으로 작품분석을 하는 부분에서도 종종 언급이 되나, VI장에서는 작품화면 안에 부분적으로 병치되고, 다른 요소들과 함께 복합적인 연결고리를 만들면서 다양한 해석의 가능성을 갖게 되기 때문에 세분화된 부분 설명으로 서술할 것이다. 그러므로 이번 III장에서는 초현실성의 주제가 전체 작품군을 아우르는 설명으로서 제시된다. 또한 뒷장에 연결되는 작품 세부설명의 기준 및 근거로서 제시된다. (표 6)

작품 주제에 있어서 초현실성의 세 가지 분류		
‘장자-초현실주의’의 초현실성	불교·도교 신선들의 신비로움과 마법	현실을 초월하고자 했던 초현실 목적의 풍류

표 6 초현실성의 세 가지 분류 (1)

1. 장자의 심미관과 서구의 초현실주의

이번 장에서는 장자(본명은 장주莊周, 기원전 4세기에 활동)⁹⁰⁾와 초현실주의⁹¹⁾를 비교분석하여 본고의 작품에 기반이 된 철학적 근거를 제시하고자 한다. 특히 장자와 서구 초현실주의의 유사성이 될 만한 요소들을 찾아 비교 분석하고 이를 작품제작에 있어서 주제로 활용한 점을 밝힌다. 장자와 서구의 다다·초현실주의는 시대와 배경이 상이하게 다르며 서로 직접적인 영향을 주고받았다고는 할 수 없지만 많은 공통점을 찾을 수 있다. 특히 장자의 세계관 및 심미관은 곧 초현실주의적 화풍으로 연결된다고 할 수 있을 만큼 철학적인 배경이나 사고의 유사성을 찾을 수 있다. 장자의 우화들이 직접적인 예술창작을 목표로 기술된 것이 아님에도 불구하고 예술론과 미학적으로 중요하게 회자되고 끊임없이 재해석 되고 있는 이유 중의 하나도 바로 이러한 초현실주의적 예술의 성향과 겹치는 부분이 많이 있기 때문일 것이다.⁹²⁾

90) 장자는 많은 번역과 연구가 있으나 본고에서는 다음 저서들을 선택적으로 참고했다. 김달진역, 『장자』, 현암사, 1965; 김학주역, 『장자』, 을유문화사, 1988; 임태승, 「비극적 소요유(逍遙遊) : 장자미학에서의 초월의 의미」, 『철학』 77호, 한국철학회, 2003, pp. 5~27.; 임태승, 「체념적 초탈 : 장자미학에서의 초월의 의미」 『동양예술』 7호, 한국동양예술학회, 2003, pp. 63~79. 본고에서 다루고 있는 장자와 서구 초현실주의 비교 논문의 선행연구는 거의 없으나, 임태승은 장자를 초현실주의와 관련된 초월·초탈이라는 개념을 연결하여 서술하고 있다. 전후사회의 불안과 초월을 고찰한 점에서는 본고의 취지와 겹치는 점이 있으나 이를 비판적으로 바라본 시각은 차이가 있었다.

91) 초현실주의(超現實主義, Surrealism)는 1900년대 초반 프랑스에서 시작되어 전 세계로 전파·확산된 예술 및 미술사조를 말한다. 논리적이고 이성적인 사고에서 벗어나 무의식의 탐구에서 나오는 기이하고 오묘한 시각적인 영역을 나타내는 특징을 가지고 있다. 1924년 브르통의 초현실주의 선언으로부터 본격적으로 시작된 초현실주의는 1966년 그의 사망으로 그 운동은 막을 내리지만 그 후 현재에 이르기까지 전 세계적으로 광범위하게 영향력을 미쳐, 몽환적인 이미지와 기이한 상상력을 통한 초현실적 작품을 일컫는 대명사로 자리매김하게 되었다. (『현대미술용어사전』, 열화당, 1981 참고)

92) 『장자』에는 직접적인 미학이나 예술적 논의가 없지만, 장자의 역설적 사유 방식과 풍부한 상상력을 담고 있는 우화와 우언들의 문학적 특징에는 확일

장자와 초현실주의를 비교할 때 비슷한 의미를 지니고 있으나 다른 문화권과 시대에서 발생한 데서 오는 용어의 괴리감을 극복하면서 공통점을 정리하였고, 본고의 작품에 영향을 준 초현실성이 장자와 초현실주의를 동시에 포함하는 중의적인 것이었음을 밝히고자 한다. 또한 현대미술에서 초현실주의적으로 설명할 수 있는 내용들을 장자적인 사고 및 시각으로 대체할 수 있다는 가능성을 제시함으로써 예술을 서술하는 방식에서 주체성과 사고의 폭을 넓히고자 하였다.

또한 이번 장의 서술을 본격적으로 시작하기에 앞서 장자의 사상이 II장에서 언급했던 일품론, 일품화풍의 철학적 근거가 될 수 있음을 밝히고자 한다. 장자사상은 일품화의 방일한 정신과 일맥상통하며, 해의반박(解衣盤礴)을 일품화풍의 자유로운 작화태도와 연결시킬 수 있다.

장자의 철학과 사상은 산수화 및 산수시가 발생하게 된 근본배경이 되었으며, 당송대의 문인화론에도 영향을 미쳤다. 또한 당송대에 걸쳐 최고등급으로 매겨지게 된 일품화의 자유롭고 고정관념에서 벗어난 화풍이 형성되는데 기여했다고 할 수 있다.⁹³⁾ 특히 서복관은 장자를 언급하면서 다음과 같이 말하였다. “사상방면으로부터 고찰하면, 장자는 자신이 천하를 침탁하다고 생각하고 그의 정신은 위로 조물자와 노닐고 아래로 삶과 죽음, 처음과 끝이 없는 자와 벗한다”고 하였는데,⁹⁴⁾ 이는 침탁으로부터 상승된 초일·고일의 정신경계이다. 장자의 소요유(逍遙遊) 제물론(齊物論)은 ‘일민(逸民)’의 생활형태가 관념상의 정점까지 발전된 것이라고 말할 수 있다. 그러므로 그의 철학도 역시 ‘일의 철학’이라 말할 수 있다.⁹⁵⁾ 섭랑(葉朗)도 『중국미학사대강(中國美學史大綱)』에서 서복관이 장자의 소요유나 제물론이 모두 일민의 생활 형태이고, 장자 철학이 곧 ‘일’의

화된 사유에 치우치지 않는 통일적 시각으로 세계를 인식하려는 철학적 고뇌가 담겨 있으며, 오늘날의 예술 특성인 해체적 사유를 담고 있다. 임태규, 『장자 미학 사상』, 2013, 도서출판 문사철, pp. 20~21. 참조

93) 김병중, 앞의 논문, p. 16.

94) 『莊子』, 「天下」, “以天下爲沈濁…上與造物者遊, 而下與外死生無終始自爲友”

95) 서복관, 앞의 책, p. 358.

철학이라고 말한 것에 동의하였다.⁹⁶⁾

또한 장자의 해의반박과 일품론은 예술가가 작품을 만드는 태도와 관련시킬 수 있다는 점에서도 그 연관성이 있다. ‘일품’의 품제설정의 기준이 상법에 구애받지 않는 의미를 지닌다는 점을 감안하면 화가의 개성이나 작화태도로 연결될 수 있을 것이다. 장자에 나오는 해의반박은 곧 작가의 작화태도나 주관적 심경의 표출로 이어지며 작품으로 연결시키기에 충분한 토양을 이미 형성하고 있었다고 해도 좋을 것이다.⁹⁷⁾

해의반박, 소요유, 제물론과 같은 장자의 철학적 사고는 서구 초현실주의의 특징과도 연결시켜 볼 수 있는데, 분류의 기준은 장자와 초현실주의의 다양한 요소 간에 유사성을 찾아 짝을 지으며 논하고자 하며, 분석은 유사성과 상이함을 동시에 밝히며 그 비교분석이 작품의 주제와 연결된다는 점을 밝히고자 한다.

1) 배경의 유사성과 특징 대비

장자와 초현실주의의 유사성에 대한 연구는 시대적 배경과 특징을 비교하며 시작하겠다. 장자와 초현실주의는 둘 다 전쟁의 공포와 전후 시기의 사회적 혼란으로부터 나타난 억압으로부터 발생했다는 공통점이 있다. 초현실주의 철학과 초현실적 도상들이 나타나게 된 결과의 유사성도 이러한 원인에서 기인한 것이라고 추측해볼 수 있다.

장자의 철학은 전국시대⁹⁸⁾의 인간해방 문제에서 시작되었다. 전쟁으로 인한 정치·사회의 혼란은 사람들의 정신적 불안정 및 고통을 만들어냈고, 이를 해결할 돌파구가 필요했다. 해결할 수 없는 사회적 문제와 실질적이고도 심리적인 인간사의 어려움으로부터 벗어나고자 한 문제의식

96) 葉朗, 『中國美術史大綱』, 上海人民出版社, 2003, p. 292.

97) 조선미, 앞의 논문, p. 142.

98) 전국 시대(戰國時代, 기원전 403년~기원전 221년)는 기원전 403년부터 진(秦)나라가 중국 통일을 달성한 기원전 221년까지의 기간을 가리키며, 그 시기의 이야기가 주로 『전국책(戰國策)』에서 나오기에 전국시대라 불린다.

은 장자철학의 주된 사상이다. 이는 다양한 예술형식의 자유주의로 발현되기도 하였으며, 은일적인 신비주의 또는 자연주의로 연결되었다.⁹⁹⁾

장자의 사상이 변하지 않는 영원성의 도를 자연의 도에서 구하고자 한 것은, 전쟁, 사회적 혼란 및 탄압이 인간의 인위성 즉 유의적 역사에서 비롯된 것에 대한 회의감이 있었기 때문일 것이다. 구속된 것으로부터의 해방되고자 한 정신은 해의반박¹⁰⁰⁾의 고사에서 잘 나타난다. 시대와 사회에 대한 회의감 그리고 그것을 뛰어넘고자 하는 예술의 형성은 장자사상의 기여로 볼 수 있다.¹⁰¹⁾

장자는 장자 이후로 나타날 예술작품 혹은 근현대 개념의 예술작품의 개념을 염두에 두고 사상을 펼친 것이 아니며 인간의 도리와 마땅히 지켜야 할 교훈적인 일들에 대한 목적을 가진 것도 아니었다. 또한 예술에 대한 정의를 내리거나 예술을 설명하고자 한 직접적인 언급이 있었던 것도 아니다. 전국시대의 혼란과 전쟁 속에서 나타난 고된 삶의 어려움을 해소시키기 위한 정신적·철학적 돌파구를 찾기 위함이었으며 이러한 해방은 현실세계의 물질적·물리적인 육육의 충족 및 안정과는 거리가 있었다. 정신세계 즉 자신의 마음속에서 자유를 구하는 것이 진정한 해방이라고 생각한 것이다. 장자는 후대 예술에 지대한 영향을 미쳤지만 당시 장자가 추구한 궁극적인 철학적 목적은 직접적인 예술에 대한 것이 아니라 정신적 해방과 마음의 자유였다.¹⁰²⁾

초현실주의의 사회적 배경과 극복에 대한 형성원리도 장자와 흡사한 데 피오나 브래들리는 저서에서 다음과 같이 기술하고 있다.

“초현실주의 역시 세계대전 이후 인류가 겪은 인간문화와 이성적 사고에 대한 회의감, 그리고 이로부터 달아나고자 하거나 이를 극복하기

99) 임태규, 『장자 미학 사상』, 문사철, 2013, pp. 20~21.

100) 『莊子』, 「外篇」 ‘田子方’에 나오는 구절로 일체의 형식과 권위의 표상으로의 ‘옷’을 벗어버리고 예술의 자유해방을 구가하려는 정신을 상징적으로 표현한 것이다. 예술을 교화(敎化)와 교용(敎用)을 위한 수단으로 생각했던 춘추전국시대의 일반적 예술관을 풍자하며 예술의지의 자유주의를 계도하려는 의미가 짙다.

101) 김병중, 앞의 책, pp. 74~76.

102) 황지원, 『중국회화의 기운론』, 계명대학교출판부, 2006, pp. 61~62.

위한 시도로 나타났다. 초현실주의 및 그 전조로 포함하여 동류로 간주할 수 있는 다다(Dada) 역시 당시 사회에 대한 비판과 극복을 위한 의지로 나타났다고 할 수 있다. 다다와 초현실주의는 둘 다 이성에 대한 서구의 확신을 조롱했고, 현대 삶의 복잡성을 중성화하고 안이하게 해버리는 ‘분류’와 ‘범주화’를 비난했다. 다다 미술가들은 모든 것이 끊임없이 창조적인 흐름 속에 존재한다고 선언했다.”¹⁰³⁾

오광수의 안드레 브르통 선언에 관련된 서술은 다음과 같다. “초현실주의는 인간, 전통적인 가치, 사회질서, 이성적인 예술의 형식을 부정하는 일종의 파괴적 허무주의적인 성격이 짙은 다다이즘에서 한걸음 더 나아가 무의식세계, 꿈의 세계, 자동기술의 세계를 추구하면서 예술적인 질서를 추구했다. 초현실주의는 프로이트의 정신분석학¹⁰⁴⁾과 헤겔의 관념철학을 원용하면서 잠재의식 이론과 결부하며, 미술을 부정하는 것이 아니라 새로운 가능성의 창조로 발전시켰다. 1924년 안드레 브르통이 ‘초현실주의 선언’을 발표한 뒤 비로소 이 운동의 정식 명칭이 되었다.”¹⁰⁵⁾

유아힘 나겔의 저서에서 초현실주의가 형성될 당시의 사회배경 설명은 사회적인 분노가 어떻게 창조적인 행위로 연결되었는지를 이해할 수 있게 해주었다. 특히 결론이 꿈과 무의식의 탐구로 이어지는 점은 장자의 시대배경 및 장자 철학과 매우 유사했는데 이 점이 흥미로웠다. 참고한 부분은 다음과 같다.

“인류는 1900년대 초 당시 1차 세계대전의 대량학살을 충격적으로 체

103) 피오나 브래들리, 김금미역, 『초현실주의』, 열화당, 2003, p. 4.

104) 잠재의식의 세계를 밝히는 심층 심리학, 꿈의 해석, 토템(Totem)과 터부(Tabou) 등 프로이트의 연구는 심리학은 물론이고 예술, 종교, 도덕, 문화 모든 영역에 깊은 영향을 끼치게 된다. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig: F. Deuticke, 1899; Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997; 지그문트 프로이트, 김인순역, 『꿈의 해석(프로이트 전집 4)』, 열린책들, 2004; 지그문트 프로이트 지음, 정장진역, 『예술 문학 정신분석(프로이트 전집14)』, 열린책들, 2004; 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992, p. 15. 참고

105) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, October 15, 1924.; 오광수, 『서양근대회화사』, 일지사, 1976. p. 103. 참고

험하면서, 철저한 정신적 변화의 필요성을 절감하고 현실을 초월할 길을 모색하고 있었다. 1916년 다다운동은 전쟁에 반기를 들기 위해 형성되어 사회와 문화에 근본적인 의문을 제기하고 이들을 가차 없이 조소했다. 반항적 싹으로부터 1차 세계대전 후, 초현실주의가 움트기 시작했다. 그 지도적 인물인 작가 앙드레 브르통은 다다의 반 부르주아적 분노를 창조적 혁신을 주창하는 혁명적 강령으로 변화시켰다. 회화에서는 입체주의의 추상적 형식언어를 거부하고 구상적인 표현으로 회귀하여, 묘사 수단 대신에 그림 내용을 높이 평가하게 되었다. 이 때 중요한 것은 문화적 관습에 휩쓸리지 않고 선입견 없이 현실을 바라보는 것이라고 브르통은 여겼다. 그는 이를 위해서 꿈과 무의식의 영역을 들여다보아야 한다고 생각했다.”¹⁰⁶⁾

이와 같은 사회적인 충격과 공포는 정신분석학의 불안에 대한 연구로 이어졌고, 이는 초현실주의자들의 표현으로 나타나게 된다. 김수현의 논문 「초현실주의와 퍼포먼스 예술에 나타난 ‘불안’의 전이」를 살펴보면 특히 이들의 불안에 대한 연구가 다음과 같이 나타난다.

“프로이드의 정신분석학에서 불안은 매우 중요한 이슈라고 할 수 있다. 그의 연구 초기에는 불안을 성적(性的) 좌절로 인한 것으로 보았다. 그러나 1926년 이후 그 원인을 외적 위협과 공포에서 찾았고, 이를 내적 위협에 대한 경고로 보게 된다. 이에 불안을 크게 ‘현실불안’과 ‘신경증적 불안’의 두 가지로 나누고, 전자는 외부로부터, 후자는 내부로부터의 갈등에 의거한다고 하였다. 이 후 초자아의 개입을 첨가하게 된다. 그러나 그 기본은 출생 당시 어머니로부터의 ‘분리’와 대상상실에 의한 ‘거세불안’에 기초하는 것인데, 여기서의 거세불안이란 좀 더 확대된 의미로 ‘자아상실’의 위협에 대한 두려움에서 오는 불안을 일컫는다. 오토 랭크(Otto Rank)의 ‘출생외상’에 의한 ‘원초적 불안’이라는 ‘분리불안’은 어머니 신체로부터 떨어져 나올 때 겪게 되는 분리를 시초로, 사실상의 모든 불안은 결국 이와 비슷한 상태의 반복으로, 출생이 모든 불안의 원형이라는

106) 유아힘 나겔, 황종민 역, 『초현실주의』, 2008, 미술문화, pp. 7~8.

것으로 자아가 끊임없이 반복적으로 대상을 잃음으로써 상실을 예상한다는 것이 불안의 메커니즘이라는 것이다.”¹⁰⁷⁾

프로이드의 정신분석학과 무의식의 탐구는 초현실주의자들에게 큰 영향을 미쳤으며, 그 중 불안과 관련된 심리현상이 그들의 작품에 반영된 예시를 찾아볼 수 있다.

키리코의 그림을 그 예시로 살펴보면 텅 빈 느낌의 도시가 배경으로 나타나며 아치형과 사각형 창문들의 내부는 검은 암흑으로 처리되어있다. 그리고 건물과 조각상의 그림자들은 건물 내부의 암흑과 연결이 되며 화면 안에 존재하는 도상의 실재보다 더욱 강렬하게 나타난다. 텅 빈 공간 안에 멀리 작게 보이도록 처리한 인물들 보다는, 중앙에 조각상의 표현을 통해 불안의 심상을 드러내고자 한 듯 보인다. 건축의 양식이나 조각상의 표현에서 나타나는 고대의 느낌이 꿈속의 공간에 초현실적으로 구현되었다. 이는 매우 현실적인 느낌과는 동떨어진 멜랑콜리, 즉 깊은 우울감의 표현이라고 할 수 있다. (참고도판 74)



참고도판 7

조르지오 드 키리코,
<가을의 초상>, 1915년,
캔버스에 유화, 80.6x70.1cm, 개인

107) 김수현, 「초현실주의와 퍼포먼스 예술에 나타난 ‘불안’의 전이」, 『서양미술사학회논문집』 12, 1999, p. 91.

서구의 초현실주의는 1차 세계대전 이후의 이성에 대한 불신과, 사회에 대한 공포, 불안에 의해 형성되었으며, 이를 극복하고자 하는 의지로 초현실주의자들과 그들의 운동이 나타났다. 장자철학 역시 전국시대의 전란에 의한 공포의 배경에서 형성되었고, 그것을 극복하고자 하는 의지에서 나타났다. 이러한 점은 초현실주의와 장자의 유사성이라고 할 수 있다. 그러나 장자의 경우 현실 극복의 방법을 ‘내적인 조화’와 ‘궁극적 정신의 자유해방’에서 찾았다고 한다면, 초현실주의자들의 경우 현실 극복을 위해 정신분석 및 불안을 연구하였고 이를 감정적으로 표출하면서 화면 안에 드러내게 되었다. (표 7)

본인의 작품주제를 만들어가는 과정에서는 이 두 가지 요소를 복합적으로 활용했다. 장자의 제물론에 근거하여 도상을 변형한 작품군이나, 호접몽을 형상화한 작품도 있는 반면 초현실주의자들처럼 불안과 부정적인 감정을 직접적으로 드러낸 작품도 있다. 이는 초현실주의자들과 마찬가지로 현시점의 사회적 혼란 및 내적 갈등으로 형성된 마음의 표출과 형상화라고 할 수 있다.

	장자	초현실주의
발생배경	<ul style="list-style-type: none"> * 전국시대 전란의 공포 * 억압의 굴레 속에서 고통 받는 인간을 해방 	<ul style="list-style-type: none"> * 세계대전 이후의 충격과 혼란 * 인간 문화와 이성적 사고에 대한 회의감 및 극복의지
표출방식	<ul style="list-style-type: none"> * 정신적 자유주의 * 은일, 자연주의, 신비주의 	<ul style="list-style-type: none"> * 이성적 사고에 대한 회의감 * 불안의 표출 * 꿈과 무의식의 영역 탐구

표 7 ‘장자’와 ‘초현실주의’의 발생배경 비교

2) 무위(無爲)와 자동기술법

장자의 소요유, 무위, 심재, 좌망은 모두 일맥상통하는 개념이라고 할 수 있다. 여기서 무위는 초현실주의의 자동기술법과 연관성을 가질 수 있는데 유사성과 차이점을 밝히고자 하며 두 부분 모두 작품 주제설정의 기반이 되었다.

소요유(逍遙遊)의 작화태도 및 작품 구상법
심재·좌망(心齋·坐忘) → 무위(無爲) → 자동기술법(automatism)

표 8 소요유와 작품 구상법

소요유는 유희와 노니는 경지를 논했다는 점에서 가장 예술론으로 적합하다고 생각하며, 이를 작화태도로 설정하였다. 소요유의 작화태도에서 사고의 흐름을 장자의 개념들에 따라 분석하고 이를 자동기술법에 비유한다. 우선 심재와 좌망은 무위를 위한 방법론으로 제시할 수 있다. 심재는 마음을 비우는 것이며, 좌망은 자아를 잃어버리는 것으로 무의식과 연결될 수 있다. (표 8)

무위는 목적하는 바가 없고 인위적인 것이 없는 자연스러움이다. 이러한 부분은 자동기술법과 관련성을 가진다. 이를 초현실주의자들에 비유해보면, 그들의 무아지경에서 자발적으로 나타난 이미지들은 자동기술법의 원칙을 통한 것이라고 할 수 있는데, 이러한 점이 장자와 비슷한 부분이라고 할 수 있다. 이와 같이 심재와 좌망을 통한 무위를 자동기술법에 비유해 보았으며, 소요유는 무위를 넘어서서 거기에서 노니는 예술적 태도라고 할 수 있다. 초현실주의자들의 자동기술법은 개인적 자아를 파괴하면서 초자아와 관련된 정신적 불안까지 탐구한 특징이 있으나, 장

자의 심재, 좌망, 무위로 이어진 소요유의 과정은 마음속의 조화와 통일을 강조하였으며 궁극적인 정신적 해방을 목표로 했다는 점에서 차이점이 있다. 본인의 작품 주제로는 이 두 가지 측면을 모두 수용했다고 할 수 있으며 이에 대한 분석을 자세히 설명하고자 한다.(표 9)

장자의 예술관	초현실주의
소요유: 유(遊)를 추구하였으나 유희자체가 목적이 아니라 정신적 해방의 궁극적 목표	‘이성’과 ‘합리성’의 기존 가치관에 대한 한정적 해방
무아지경(無我之境): 자아를 잊고 초월하여 우주 및 자연과 합일된 상태를 추구	이분법적 사고방식에 따른 개인적 자아 탐구의 찬미
심재: 삶의 태도와 마음의 평화를 제시 화(和)의 개념: 조화와 통일을 중요시	초자아와 관련된 정신적 불안에 대한 탐구

표 9 ‘장자의 예술관’과 ‘초현실주의의 특징’ 대비

① 소요유

“북해에 한 물고기가 있는데 이름을 곧이라고 한다. 곧은 그 크기가 몇 천 리인지 알 수 없다. 이것이 변하여 새가 되는데 그 이름을 봉이라 한다. 봉의 등 넓이도 몇천 리인지 알 수 없다. 한번 노하여 날면 그 날개가 하늘에 구름을 드리운 것 같았다. 이 새는 바다가 움직이면 남명으로 이사를 간다. 남명이란 천지다. 재해는 뜻이 꺾이한 사람이다. 재해의 말에 의하면 대붕이 남명으로 날아갈 때는 물결이 삼천리이며 폭풍을 타고 구만리 상공에 올라 여섯 달이 되어야 쉰다.” 108)

108) 『莊子』, 「逍遙遊」, “北冥有魚, 其名曰鯀. 鯀之大, 不知其幾千里也. 化而爲鳥, 其名爲鵬. 鵬之背, 不知其幾千里也, 怒而飛, 其翼若垂天之雲. 是鳥也, 海運則將徙於南冥. 南冥者, 天池也. 齊諧者, 志怪者也. 諧之言, 鵬之徙於南冥也, 水擊三千里, 搏扶搖而上者九萬里, 去以六月息者也.”

이종성의 논문에서 소요유에 대한 해석은 다음과 같다. “장자의 사상이 출발점부터 구체성을 띤 예술론과 관련성이 있다고 할 수는 없다. 오히려 인위성이 두드러지면서 자연의 형태를 왜곡시킨 작품들은 부정적으로 바라보았다. 장자는 현생의 무게를 내려놓음으로써 이상향의 인생을 찾고자 했을 뿐이다. 장자는 이러한 내용을 ‘소요유’라고 표현하였다. 소(逍)란 소해(逍解)의 의미로 유한성을 없앤다는 뜻이고, 요(遙)란 먼 곳 까지 다다를 수 있다는 의미로 무한성을 열어간다는 뜻이다.”¹⁰⁹⁾

황지원의 저서에서 소요유에 대한 노닐을 강조하는 해석도 참고하였다. “유한성을 넘어서서 무한한 자유를 추구하는 것은 세속적인 가치의 구속으로부터 벗어나 인생 속에서 정신의 무한한 자유로움을 만끽하고자 하는 것이다. 이것은 모든 인위적인 목적을 버리고 자연의 도에 따라 아무런 목적 없이 노니는 유(遊)의 상태에서만 가능하다. 그러므로 이론적인 구조와 내용만으로 말한다면 장자가 추구한 도는 예술과는 전혀 무관한 것이라고 할 수 있지만 이론적인 측면이 아니라 수양의 노력을 통해 도달한 인생의 경지에서 말한다면 장자의 노력은 바로 한 위대한 예술가의 수양과 노력이라고 할 수 있다. 이런 점에서 장자가 추구하고 도달하고자 했던 인생의 경지는 원래는 예술과 무관한 것이었지만 오히려 그의 정신은 뜻하지 않게 미학적 태도와 밀접하게 관련되어 있으며, 이 후 중국예술의 발전에 중대한 영향을 끼치게 되었다. 사실 장자가 여러 비유를 통하여 추구했던 도는 한 위대한 예술가가 표현해내는 최고의 예술정신과 본질적으로 동일한 것이다. 그런데 구체적으로 다른 점이 있다면 예술가가 성취해 낸 것은 예술작품이고, 장자가 성취해 낸 것은 예술적인 인생이라고 하는 점이다.”¹¹⁰⁾……“예술작품을 만들 때, 혹은 예술적

109) 이종성, 「소요와 노닐 또는 걸림 없는 자유 - 장자 '소요유'의 부정정신과 자유의식을 중심으로」, 『동서철학연구』 67호, 2013, pp. 31~55. 이종성은 ‘소요’는 사물에 얽매인 현실을 벗어난다는 점에서 일종의 부정정신에 가깝고, ‘노닐’은 해방된 자유의 공간과 그 세계에서 노닌다는 점으로 분석하고 있는데 본인은 특히 ‘유’의 노닌다는 개념에 중점을 두고 이를 예술정신에 비유하고자 했다.

110) 황지원, 『중국회화의 기운론』, 계명대학교출판부, 2006, p. 71.

인생을 살아갈 때 인위적으로 아름답게 만들고자 하는 의식을 배제하고, 현실의 모든 이해득실에 대한 생각을 지워버리며, 대상의 자연적인 본성과 하나로 합일되어 완전히 물화(物化)의 경지에 도달할 수 있다면, 인간의 행위는 최고의 예술미를 창조할 수 있다. 상대적인 모든 가치판단의 제한을 극복하고 절대적 도의 관점에 도달하는 것은 유한성을 넘어서 무한한 자유의 경지를 추구하는 소요유의 예술정신과 본질적으로 일치하는 것이다.”¹¹¹⁾

장자의 무위와 초현실주의자들의 자동기술법 유사성을 연구하기 이전 단계로 심재와 좌망을 작품제작의 수양태도로 생각했고 이 전체적인 과정을 노닐에 비유한 본인의 작화태도를 소요유의 개념에 비유해볼 수 있다. 어떠한 주제나 기법을 가지고 작품을 제작하더라도 작업진행 과정에서 자유롭게 노닐듯이 즐겁게 작품을 만들어내는 태도가 본인의 작품론에서는 소요유와 같은 개념이다.

② 심재와 좌망

심재, 좌망, 무위는 모두 일맥상통하는 면이 있으나, 본고의 창작론 설정에서 무위와 소요유를 이루기 위한 방법론적 마음가짐으로 심재와 좌망을 설명하고자 한다. 즉 심재와 좌망은, 무위와 소요유를 위해 마음을 비우고 자아를 잃어버리는 과정이라고 할 수 있다.

“안회(顔回)가 말하기를 ‘감히 심재에 대해 묻고자 합니다’라고 하였다. 공자가 말하기를 ‘마음을 한 군데로 모아 귀로 듣지 말고 마음으로 들으며, 마음으로 듣지 말고, 기로 들어라. 귀는 듣는 데서 그치고 마음은 부합하는 데서 그친다. 하지만 기는 비어있어서 온갖 사물을 다 받아들일 수 있다. 오로지 도는 비어있는 데 모이는 것이니, (마음이) 비어있는 것이 바로 심재이다’라고 하였다.”¹¹²⁾

111) 황지원, 앞의 책, p. 80.

한홍섭의 저서에서 심재에 대한 원문풀이는 다음과 같다. “도에 대한 인식은 단순히 감각을 통한 경험적 지각이나 이성을 통한 분석적 사고를 통해서는 불가능하다. 오직 텅 빈 고요한 마음에 의한 직관으로서만 가능하다. 위의 인용문에서 귀란 인간의 감각기관을 통한 지각을, 마음은 분석적·논리적 사고를 뜻한다. 그리고 기는 이러한 감각이나 이성이 개입되지 않은 것으로서 텅 비어 있으며 순수한 마음의 상태를 의미하며, 아무런 내용도 갖지 않고 비어 있으므로 시시각각 변화하는 일체의 사물들을 아무런 제한도 없이 자유자재로 받아들일 수 있게 된다. 이것이 바로 장자가 말하는 심재이다. 심재에서 도에 대한 인식은 경우에 따라 감각기관의 도움을 필요로 하는 것이기는 하지만 그 본질상 결코 감각적 지각에 머무르지 않으며, 또 마음의 논리적 사고로서 가능한 것도 아니다. 왜냐하면 감각적 지각과 마음의 논리적 사고는 단지 유한한 사물을 파악할 수 있을 뿐이기 때문이다.”¹¹³⁾ 황지원은 이에 덧붙여 “그러나 도는 영원하고 무한한 것이다. 그러므로 오직 텅 빈 순수한 마음, 직관만이 무한한 도를 파악할 수 있다.”¹¹⁴⁾라고 보충설명 하였다. 심재란 바로 이와 같은 순수한 마음을 갖기 위해 마음속의 모든 인위적인 생각들을 비워내는 과정을 말한다.

“안희가 ‘저는 좌망하게 되었습니다’라고 말하자 공자가 깜짝 놀라며 정색하고 물었다. ‘무엇을 좌망이라고 하는가?’ 안희가 대답하기를 ‘육신을 무너뜨리고, 충명을 물리치고, 형체를 떠나고, 지식을 버리고, 위대한 도와 함께 하나가 되는 것을 좌망이라고 합니다’라고 하였다. 공자가 말하기를 ‘위대한 도와 하나가 되면 좋음과 싫음의 구별이 없어지고, (도와 하나가 되어) 변하면 한 군데에 집착하는 일이 없게 되니 너는 정말로 현명하구나. 나도 너의 뒤를 따라야겠다’라고 하였다.”¹¹⁵⁾

112) 『莊子』, 「人間世」 “回曰, 敢問心齋. 仲尼曰, 若一志, 无德之以耳, 而德之以心, 无德之以心, 而德之以氣. 耳止於德, 心止於符. 氣也者, 虛而待物者也. 唯道集虛. 虛者, 心齋也.”

113) 한홍섭, 『장자의 예술정신』, 서광사, 1999, p. 128.

114) 황지원, 앞의 책, pp. 66~67.

서복관은 저서에서 좌망을 다음과 같이 설명하였다. “이것은 곧 일체의 육체적이고 물질적인 욕망을 초탈한 상태이며, 자기중심적인 지적 판단에서 벗어난 상태를 말한다. 즉 장자의 다른 용어로 표현하면 무기(無己)와 상아(喪我)의 경지라고 할 수 있다. 그리고 이 ‘무기’와 ‘상아’의 진실한 내용이 바로 심재이며, 심재의 의경(意境)이 곧 좌망의 의경인 것이다.”¹¹⁶⁾

심재와 좌망의 상태를 결합하여 황지원은 다음과 같이 설명하였다. “사실 예술정신이란 물질적 가치나 실용성을 초월하는 것이다. 인간의 지식이나 욕망을 포함하고 있는 기술적인 생산은 그 목적이 생산의 외부에 있다. 즉 생산은 어떤 구체적 가치를 지닌 외부의 목적을 달성하기 위한 수단이며, 유용한 도구로 작용한다. 하지만 예술작품은 창작의 목적이 외부에 있지 않다. 예술작품은 그 자체에 이미 스스로의 의미를 지니고 있으며, 이것은 물질적 실용성과는 무관하게 정신적 가치를 지니는 것이다. 그러므로 지식과 욕망의 구속으로부터 완전히 벗어난 상태에서만이 진정한 예술정신을 체험할 수 있으며, 이런 의미에서 심재와 좌망의 상태란 곧 도를 인식하고 체득한 상태와 동일한 것이라고 할 수 있다.”¹¹⁷⁾

실용성이나 물질적 목적성을 초월하고 마음을 비우는 자세는 현대미술에서도 순수미술가의 마음가짐으로 본받기에 부족함이 없다. 무위의 상태에 이르러 노년의 경지에 이르기 이전에 가져야 할 마음가짐과 수양의 단계로 심재와 좌망을 받아들였고 이는 작품제작이나 아이디어를 떠올리는 과정에서 “순수한 예술정신이란 무엇인가?”를 생각하며 시작점을 다지기에 좋은 요건이 된다.

115) 『莊子』, 「大宗師」 大宗師, “回坐忘矣. 仲尼蹴然曰. 何謂坐忘? 顏回曰, 墮肢體, 黜聰明, 離形法知, 同於大通, 此謂坐忘. 仲尼曰. 同則無好也, 化則無常也. 而果其賢乎! 丘也請從而後也.”

116) 서복관, 앞의 책, pp. 105~106.

117) 황지원, 앞의 책, p. 69.

③ 무위

장자의 무위 개념은 초현실주의자들이 자동기술법을 실행한 것과 유사한 측면을 가지고 있다. 자동기술법의 정신적 상태 및 준비과정은 곧 무위와 상통한다고 해도 과언이 아니다. 장자에서 무위의 개념은 광범위하게 적용될 수 있으나 연구과정에서는 임태규의 저서에 나타난 설명을 참고하였다.

“장자에서 무위는 ‘아무 것도 목적하는 바가 없다’는 것을 의미하는 것 이라기보다는 ‘억지로 목적하는 바가 없다’는 뜻의 무작위(無作爲)를 의미한다. 이러한 ‘무의도성’을 이해할 수 있는 구체적인 용어는 무기(無己), 무공(無功), 무명(無名)이다 우선 ‘무기’는 자신의 고정관념으로 생겨나는 주객, 피차, 시비, 미추에 대한 편견을 철저하게 제거하는 지점이다. 장자에서 자신의 성심을 철저하게 제거한다는 것은 주체로서의 자아가 천지만물 속에 융화된 상태이다. 천지만물에 융화되었다는 것은 주관적 인식을 없애버린 정신 경계에서 대상과 합일된 상태라는 점에서, 예술 창작에서 주체의 대상인식 측면과 관련되어 있다. 자신의 마음에 주재하는 대상에 대한 고정된 인식을 제거할 때, 예술가의 창의적인 사고로 이어질 수 있다는 점에서 그렇다는 것이다. 고정된 인식은 고정된 형식을 만들게 되고, 고정된 형식의 틀에서 벗어나지 못하는 예술은 창의성을 결여한 예술이 되기 때문이다. 더 나아가 ‘무명’은 예술가가 창작을 통해 얻을 수 있는 사회적 명성을 추구하지 않는 것이며, 이는 주변의 요구나 창작 결과에 대한 평가를 전제로 하지 않는 초연한 마음의 상태를 유지해야한다는 것을 의미한다. 이러한 인물을 장자는 ‘천지 본연의 모습을 따르고 자연의 변화에 순응하여 무한한 세계에 노니는 자’¹¹⁸⁾로 묘사하고 있다.”¹¹⁹⁾

무위를 작품제작에 있어서 소요유의 노닐 경지에 이르기 위한 필요조

118) 『莊子』, 「逍遙遊」, “夫乘天地之正, 而御六氣之辯, 以遊無窮者.”

119) 임태규, 앞의 책, pp. 182~184.

건으로 생각하였고 이에 대한 예술적 실행이 구체적으로 드러난 예시는 초현실주의자들의 자동기술법에서 찾아볼 수 있었다. 본인의 작품제작 과정에서 이 두 가지 철학적·기법적 측면을 모두 참고하였다. 작품을 완성하기 위해서는 한 번의 마음가짐이나 단순한 사고과정을 거치는 것이 아니라, 순간순간의 의도와 무의식을 조절해야 할 수많은 다중적·복합적 과정이 필요했는데, 무위는 그 단계에 여러 번 개입하여 참신하고 창의적인 이미지들을 떠올리는 데 도움을 주었다.

④ 자동기술법

의식적 자아를 배제하고 무의식적 자아에 대한 탐구를 작품 제작의 방법론으로 활용한다는 점은 장자와 초현실주의자들의 공통점이라고 할 수 있다. 장자에서는 심재와 좌망을 통한 무위가 그러하고, 초현실주의에서는 자동기술법이 그러하다. 자동기술법에 대한 사전적인 의미와 배경 설명만 찾아보아도 무위와 관련된 사항 혹은 무위의 자세를 극대화하여 예술실험을 한 경우의 관련성을 유추해볼 수 있다.

“자동기술법은 초현실주의 미술에 있어서 가장 중요한 개념으로 이후 20세기 미술 및 문학운동에 중대한 영향을 미쳤다. 즉 모든 습관적 기법이나 고정관념, 이성 등의 영향을 배제하고 무념무상의 상태에서 손가는 대로 그리는 것을 말한다. 이렇게 되기 위해서는 특히 잠든 것도 아니고 깨어 있는 것도 아닌 중간 상태가 좋은데, 여기서 자연스럽게 표출되는 선이나 형태 또는 말은 무의식의 세계를 투영하고 있다. 초현실주의 초기 2~3년은 특히 ‘수면의 시대’라고 불릴만큼 오토마티즘, 꿈의 기술, 영매술적(靈媒術的) 실험 등이 많이 행해졌다. 그들은 꿈과 우연, 원시적인 이야기 등에서 힌트를 얻어 불가사의하기 짝이 없는 이미지들을 자유롭게 전개하고, 새로운 미술의 세계를 펼쳐 예술계를 풍미했다. 에른스트에 의해 시작된 프로타쥬, 데칼코마니 등도 오토마티즘의 일종이며, 오브제도 그와 같은 것이다.”¹²⁰⁾

피오나 브래들리는 ‘브로통의 실험’, 그리고 ‘아라공의 실험기록’을 언급하며 자동기술법을 설명했다.

“브르통은 피카비아, 아르프, 에른스트와 계속 관계를 유지하며 『리테라튀르(Litterature)』의 새로운 시리즈들을 발간하기 시작했다. 자기 주변의 작가들과 미술가들은 물론이고 그 잡지도 ‘수면 시절(saison des sommeils)’로 알려진 일련의 실험에 끌어들었다. 이때는 초현실주의가 생겨나게 되는 본질적인 근원인 무의식의 잠재력을 열정적으로 탐구하던 시기였다. 이 그룹은 무의식으로부터 직접 이미지를 끌어낼 수 있는 무아지경, 즉 꿈결 같은 마음 상태의 가능성을 탐구했다. 이들은 흥분을 자아내지만 궁극적으로는 파괴적인 다다의 무정부주의를 대체할 수 있을 만한 실험, 즉 창조성에 대한 체계적인 탐구에 역점을 두었다.”

“우선 우리들 각자는 자신을 특별한 교란의 대상으로 여겼고, 이러한 교란에 맞서 싸웠다. 곧 그 정체가 드러났다. 마음이 이 같은 무의식의 극치에 도달하자, 마치 위치를 인식할 힘을 잃은 듯이 모든 일이 벌어졌다. 그 안에 형태를 띤 이미지들이 자리 잡았고, 실체가 되었다. 그 이미지들은 이러한 관계에 의해서 인지할 수 있는 힘으로 모습을 드러냈다. 그리하여 그것들은 시각적 청각적 촉각적 환각의 특성을 띠었다. 우리는 이러한 이미지들이 지닌 최고조의 힘을 경험했다. 우리들은 그것들을 조종할 힘을 잃었다. 우리는 그 영역에 포함되어, 그것들의 지배를 받았다. 침대에서 잠들기 직전, 거리에서, 온갖 공포스런 장치로 휘둥그레진 눈을 한 채 우리는 환영을 향해 손을 뻗었다……가령, 처음에 우연적이고도 멋대로인 특성을 지니고 나타난 이미지가 오감을 움직이고, 그것이 지닌 언어의 양상을 잃은 채 우리가 언제나 불러일으키기를 불가능하다고 믿었던 확고한 현상학적 실체를 떠는 것을 보았다.” 121)

120) 『현대미술용어사전』, 열화당, 1981, p. 136.

121) 1922년과 1924년 사이에 『리테라튀르』 그룹의 구성원들은 고집스럽게 경이로움을 탐구했다. 그들은 카페나 각자의 집과 작업실에서 번갈아 만나며 무아지경 상태에서 글을 쓰고 말했다. 아라공은 1924년에 쓴 『꿈의 물결(Une Vague

“이러한 무아지경에서 자발적으로 나타난 이미지들은 초현실주의의 ‘자동작용(automatism)’ 또는 자동기술의 기본원칙이었다. 그들은 자동작용에 관해 브르통이 열변을 토했던 첫 원칙들로 되돌아감으로써 이를 실행했다. 그것은 부지불식간에 무의식의 마음을 붙들어 고삐 풀린 상상의 이미지를 포착하는 방식이었다. 그들은 정신의 이성적인 장치를 취하는 방법을 찾아내, 자동기술적 글쓰기나 드로잉의 경우에서와 마찬가지로 예술가의 의지를 다소 이탈하거나 넘어서서 발현되는 시각적 이미지를 만들었다.”¹²²⁾

이와 같이 심재와 좌망을 통한 무위를 자동기술법에 비유해보았으며, 소요유는 무위를 넘어서서 거기에서 노니는 예술적 태도라고 할 수 있으므로 이 전체 사고의 흐름을 소요유에 비유하였다. 단 초현실주의자들의 자동기술법은 개인적 자아를 파괴하면서 초자아와 관련된 정신적 불안까지 탐구한 특징이 있으나, 장자의 심재, 좌망, 무위로 이어진 소요유의 과정은 마음속의 조화와 통일을 강조하였으며 궁극적인 정신적 해방을 목표로 했다는 점에서 차이가 있다.

3) 제물론(齊物論)과 사물의 변형

본인의 작품에 나타나는 초현실적인 이미지들 중에는 신체들의 결합, 신체와 사물의 결합, 신체와 자연물의 결합을 활용한 것들이 있다. 또한 자유로운 상상과 의식의 흐름에 따라 그린 형태의 변형이 드로잉에 자주 나타난다. 이러한 형태의 변형과 결합은 장자의 제물론적인 사상을 토대로 하면서 초현실주의자들이 실행에 옮겼던 아이디어들을 모델로 한다. 즉 초현실주의자들이 사용한 이미지들의 변형은 모든 만물이 평등하고 미와 추가 연결되어있다는 장자의 제물론적 사상을 충족시키고 이는 본인의 작품에 반영되었다. 이번 장에서는 이와 같은 장자의 제물론적 사

des Reves)』에서 이러한 실험에 대해 기록한 부분이다.

122) 피오나 브래들리, 앞의 책, pp. 19~21.

상을 밝히고 초현실주의자들의 형태변형 예시를 비교하면서 내용을 서술하고자 한다.

마이클 설리반의 저서를 보면 장자와 예술가의 관계를 언급하며 그들의 형태와 구도의 자유로운 주관적 변형에 대해 언급한다.

“많은 중국 예술가들은 그들의 창작 생활을 어떻게 진행할 것인가를 배우기 위하여 장자를 찾는다. 그들은 장자의 자연주의, 즉 자연적인 일상에 그들이 자유롭게 반응하는 그러한 자연주의를 기꺼이 받아들이나, 그들은 또한 그들의 눈이 감지한 것 위에 ‘행위 없는 활동’을 발휘하여 멀리 떨어져 있는 산을 가까이 가져오거나 또는 두 산봉우리 사이의 거리를 넓히기도 한다. 이것이 바로 다름 아니라 시간과 공간의 거리가 상대적인 것이라는 철학적인 사상을 구현한 것이다. 후작(侯爵)과 수박을 심은 사람이 동일한 것과 같이, 우리가 산을 정반대 방향으로부터 옮겨 놓는다 할지라도 그 산은 여전히 동일한 산이다.”¹²³⁾

장자 중에서도 특히 제물론편에서 인간과 더불어 세상에 존재하는 모든 것들을 평등하게 보는 사상은 인물, 사물, 건축물, 자연의 요소들을 결합하여 도상을 만들어내는 근거가 되었다. 또한 제물론에서 아름다움과 추함의 개념을 따로 보지 않고 그 경계를 허물고자 한 점은 도상을 변형하고 결합하는 데 있어서 자유로운 상상력을 부여하는데 도움을 주었다.

제물론에는 미(美)와 추(醜)를 동일하고 평등하게 생각하는 점이 드러나는데 이는 창작을 통해 사물을 변형함에 있어서 표현의 자유를 마음껏 개입시킬 수 있는 여지를 만들어준다. 이러한 내용은 윤재근 저서의 설명을 참고하였다. “제물론편에 담긴 뜻은 만물은 다 평등하다는 것이다. 여기서 제물(濟物)은 제일(齊一)이란 의미다. 만물은 다를 바 없이 다 같다(齊一)는 뜻과 더할 바 없이 평등하다(濟物)는 뜻은 다르지 않다. 시(是)와 비(非)를 따로 보지 말라. 선(善)과 악(惡)을 따로 보지 말라. 미와 추를 따로 보지 말라. 옳고(正) 그름(邪)이 따로 없으니 이것은 복

123) 마이클 설리반, 백승길역, 『중국예술의 세계-회화와 서예』, 열화당, 1977, p. 59.

(福)이고 저것은 화(禍)라고 가르지 말라. 화복이 따로 없는데 어찌 길흉(吉凶)이 따로 있겠는가. 인간이여, 제 인생을 제멋대로 저울질하지 말라. 이렇게 제물론편은 이야기 한다.”¹²⁴⁾

『화하미학(華夏美學)』에서 이택후도 미와 추의 관계 및 사물의 변형과 관련된 내용을 좀더 폭넓은 예술장르에 적용하며 서술한 바 있다. “장자는 미의 범위를 극도로 확장시켜, 추를 미의 영역에 끌어들였다. 무슨 사물이건 외형이 어떻든 간에, 모두 미학 객체, 즉 심미의 대상이 될 수 있다. 문학예술에서, 시문 중의 요체(拗體), 서화 중의 줄필(拙筆), 원림(園林) 중의 괴석(怪石), 연극 중의 이상한 동작, 각종 무리 없는 인간 관계에서의 조화, 평안함의 중화(中和) 표준을 타파하는 기괴함, 서툴고 유치함, 어렵고 곤란함 및 유장한 논설, 광대한 언론, 무한한 언사¹²⁵⁾ 등은, 모두 심미대상이 될 수 있다. 중국 예술은 그로 인하여 해방될 수 있었기 때문에, 그것은 더 이상 법칙과 제도에 얽매일 필요가 없고, 더 이상 인공의 섬세하고 정교한 계획과 생각으로 세세히 따질 필요가 없게 되었다.”¹²⁶⁾

지북유(知北遊)에서도 미추의 관계가 나타난다. 미와 추의 연결을 순환성으로 인지하면서, 두 개념이 반대되거나 상충하는 요소가 아님을 말하고 있다.

“사람이 태어나는 것은 기가 모이기 때문이다. 기가 모이면 살고, 기가 흩어지면 죽는다. 만약 삶과 죽음이 동일한 것이라면 내가 어찌 그것을 근심하겠는가! 그러므로 만물은 하나인 것이다. 어떤 것을 아름답다고 여기는 것은 그것이 신령스럽고 기이하기 때문이고, 추하고 더럽다고 여기는 것은 그것이 냄새나고 썩었기 때문이다. 하지만 냄새나고 썩은 것이 다시 변화하여 신령스럽고 기이한 것이 되고, 신령스럽고 기이한 것은 다시 변화하여 냄새나고 썩은 것이 된다. 그러므로 천하의 모든

124) 윤재근, 『우화로 즐기는 장자』, 동학사, 2002, p. 48.

125) 『莊子』, 「天下」, “謬悠之說, 荒唐之言, 無端崖之辭.”

126) 이택후(李澤厚), 『華夏美學』, 동문선, 1990, p. 135.

것은 하나의 기일 뿐이라고 한다. 성인은 이런 까닭에 하나를 귀하게 여긴다.” 127)

조지 로울리의 저서에서는 무생물에도 의식이 결합되어있다는 동양적 사상을 설명하는 부분이 나오는데 이는 곧 장자의 제물론과 상통하는 내용이다.

“제재(題材)를 선택함에 있어서 자연에서 취한 테마는 모든 것이 도의 신비로운 성질을 띠고 있기 때문에 새로운 의미를 획득한다. 서양인에게는 바위는 활성이 없는, 생명이 없는 대상이지만, 중국인에게는 바위가 살아있는 것임에 틀림없다. 무생물에 전신이 있다는 이러한 관념은 서구인들의 마음으로는 이해하기 어려운 장애물이다. 중국인들은 자연 및 자기보다 작은 형태의 생물을 체험하는 것은 인간 자신이고, 또 무생물에는 의식이 결합되어 있기 때문에, 인간은 그들과는 다르다는 것을 알고는 있었지만 다른 형태의 존재들도 그들 자신과 같은 성질을 갖고 있다고 생각했다. 즉 그들 내에도 도가 있다고 말하곤 했다.”128)

이는 인간이 다른 생명체보다 더 우수하거나 열등하거나 하는 비교 자체를 하지 않으면서 모든 것은 평등하다고 생각하는 것이며, 더 나아가서는 인간과 물체, 무생물의 관계조차도 평등하다고 생각하는 철학적 평등사상인 것이다. 건축물과 음식물을 결합한다든지, 인체와 나무의 결합, 동물의 의인화 등 다양한 상상력을 통해 결합되고 변형되어 나타나는 본인 작품의 성향은 이러한 장자의 사상을 기반으로 했다고 할 수 있다. 미와 추를 따로 보지 말라는 미학적 시각의 제시는 기괴함과 병든 사회를 풍자하는 현대미술의 미감을 설명하는 근거가 될 수도 있을 것이다. 또한 초현실주의적 도상과 고전적인 아름다움의 미감에서 오는 괴리감을 연결하고 설명하는 근거가 될 수 있다.

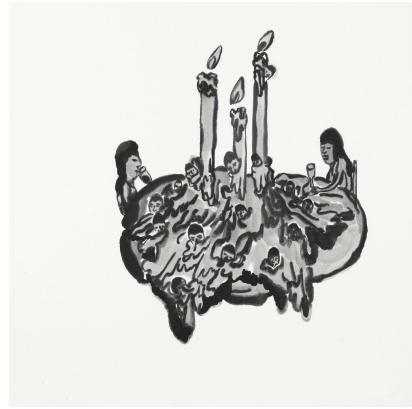
127) 『莊子』, 「知北遊」, “人之生, 氣之聚也. 聚則爲生, 散則爲死. 若死生爲徒, 吾又何患! 故萬物一也. 是其所美者爲新奇, 其所惡者爲臭腐. 臭腐復化爲神奇, 神奇復化爲臭腐. 古曰通天下—氣耳. 聖人故貴—.”

128) 조지로울리, 김기주역, 『동양화의 원리』, 1980, 중앙일보사, pp. 95~96.

“모든 존재하는 것은 평등하다”고 하는 장자의 사고, 특히 그 중에서도 동전의 양면과 같이 설명하고 있는 ‘아름다움’과 ‘추함’의 관계는 초현실주의자들의 작품과 연관 지을 수 있다. 마치 장자의 철학을 기반으로 하여 이를 형상화한 것처럼 사물과 인간, 인간과 자연물이 결합되어 나타나고, 자유로운 의식의 흐름처럼 형태가 변화한다. 또한 이러한 요소들은 본인의 작품에서도 빈번하게 나타나는데 이는 장자의 사상과 초현실주의자들의 시각적 시도를 작품에 적용한 것이라고 할 수 있다.

제물론의 미추문제와 초현실주의자들이 작품에 직접 실행한 사물의 변형을 연결지어 생각하면서 인용한 요하임 나겔의 저서 내용은 다음과 같다. “초현실주의 작품에서는 서로 이질적인 것들의 대담한 결합이 주된 구성 원칙이 된다. 그리하여 사물과 인물들은 기이하게 변하고 조합되어 나타난다. 초현실주의 회화에서 흔히 볼 수 있는 현상은 일상의 체형 세계에서 합쳐질 수 없는 것들이 결합되어 나타나는 것이다. 물고기가 하늘에 날아다니고, 마네킹이 광장에 등장하고, 인간·동물·기계가 혼합된 형상이 묘사되고, 기괴한 식물이 꿀꺽 삼키는 비행기들이 그려진다. 이러한 종류의 결합은 수없이 다양하게 나타나며 때로는 미묘하게 때로는 대담하게 연출되어, 시적이거나 해학적이거나 극적이거나 당혹스런 효과를 자아낸다.……또한 초현실주의 작품에서는 모든 것이 변화될 수 있다. 예를 들어 인간은 동물, 기계, 암석으로 변할 수 있고 이것들은 다시 인간으로 바뀔 수 있다. 사물과 생물이 형태를 바꾸거나 개별 부분으로 분해되거나 복제되거나 혹은 다른 것들과 합쳐져 새로운 존재를 만든다.……초현실주의자들이 얼마나 풍부한 착상을 떠올려 일상용품을 꿈의 기계로 변화시켰는지는 다음 달리의 말을 들어보면 알 수 있다.”

“누군가가 나에게 순수하게 세기전환기 양식으로 만든 의자 두 개를 주었다. 나는 그 중 한 개를 변화시켰다. 우선 앉는 자리를 초콜릿 판으로 갈았다. 그리고 나서 다리 하나에 문고리를 붙여 의자를 기우뚱하게 만들었다. 다른 다리는 항상 맥주잔 속에 넣어두었다. 이러한 불편한 오브제를 나는 <분위기 있는 의자>라고 불렀다.”¹²⁹⁾

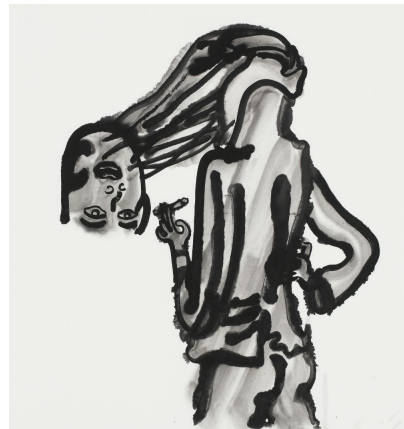
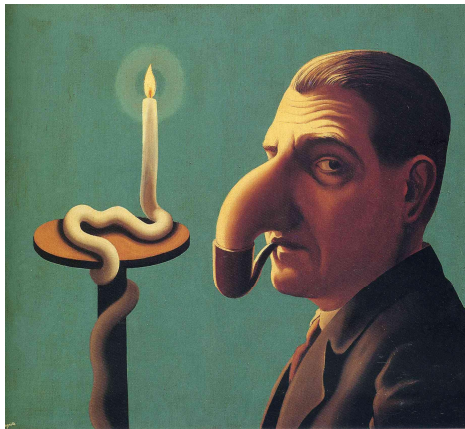


참고도판 8 (좌) 르네 마그리트 <명상(meditation)>, 1937, 캔버스에 유화, 65x50cm, 개인/ (우) <세 개의 촛불>, 2015, 지본수묵, 70x70cm

피오나 브래들리 역시 초현실주의자들의 그림에 나타난 오브제를 설명하면서 이미지의 시각적 변형 및 더 나아가서 의미의 변질을 설명한다. “초현실주의 회화작품들은 오브제를 바탕으로 하는 경향이 있다. 정상적인 인지를 의심하고 교란하기 위해, 초현실주의 미술가들은 실재와 상상의 경계를 희미하게 함으로써 분간 가능한 사물들을 교묘히 조작했다. 가령, 마그리트의 <이미지의 기만>에서 관람자는 착각을 일으킬 정도로 그럴듯하게 묘사된 파이프와 대면하게 된다. 동시에 그림에 적혀있는 설명은, 이것은 파이프가 아니라고 부인한다. 실제로 그것이 파이프가 아니라 단지 파이프 그림이긴 하나, 이 같은 부정이 납득될 때까지 관람자는 잠깐 동안 어리둥절해지기 마련이다. 이미지도, 그림에 삽입된 설명도 관람자에게 거짓말을 하지 않는다. 하지만 그림은 제목이 암시하고 있는 경고를 실행에 옮기고 있다. 즉, 그 이미지는 우리로 하여금 거기에 실제로 존재하지 않는 어떤 것(진짜 파이프)을 보게 만들 정도로 너무나 그럴듯 해서 믿을만한 것이 못되며, 진짜 파이프조차도 믿을 수 없다고 경고한다. 그 그림은 우리가 우리의 인지력에 의존해 사물을 인식할 수 있다는 것을 의심케 한다. 물론 믿기 어려운 것으로서의 사물에 대한 개

129) 요아힘 나겔, 앞의 책, p. 41, 55, 105. 참고

넘은 초현실주의에서 핵심이 된다. 경이로움과 꿈 또는 무의식을 통해 비이성적인 욕구의 상징물인 사물들이 갑작스런 변화를 겪는 초기 변형이 이루어진다. 달리의 이중 이미지는 이것을 매우 잘 보여주며, 초현실주의에 대한 그의 두 번째 중요한 기여, 즉 그가 공식화한 초현실주의 오브제 이론과 관련이 있다. 달리의 편집증적 비판방식에 의한 이중 이미지와 마찬가지로, 초현실주의 오브제는 미술가의 가장 내밀한 생각과 욕망을 바깥세상으로 투사한 결과이다.”¹³⁰⁾



참고도판 9 (좌) 르네 마그리트, <철학자의 램프(Philosopher's lamp)>, 1936년, 캔버스에 유화, 60x50cm, 개인/ (우) <생각하는 사람>, 2017, 지본수묵, 70x70cm,

마지막으로 제물론과 미추의 문제, 이와 연결되는 사물의 변형을 작품제작에 어떻게 적용하였는지 설명하고자 한다. 특히 마그리트의 촛불을 소재로 한 그림들과 이의 변형, 그리고 촛불을 소재로 한 본인의 작품과 이의 변형을 비교하며 장자와 초현실주의자들의 연관성 및 영향을 서술한다. 마그리트의 <명상>에는 세 개의 촛불이 등장하는데 이는 마치 살아있는 구렁이나 아나콘다로 비유되어 있다. 육지에서 바다로 향해가는 세 마리의 구렁이는 곧 촛불이며 이 도상은 영적인 느낌을 풍기는

130) 피오나 브래들리, 앞의 책, p. 41.

데 이는 세 개의 촛불이 종교적으로 익숙한 도상이기 때문에 그러하리라는 상상을 해본다. 촛불은 종교에서 성스럽게 여겨지는 오브제이지만 뱀은 악을 상징하는 동물로 나타나기도 한다는 점에서 이 두 결합은 아이러니한 해석을 만들어낸다. 무생물과 생물의 결합, 선과 악의 결합, 그리고 이 존재가 육지에서 바다로 이어지는 상징과 알레고리적 설정은 다양한 해석을 가능하게 한다. 본인의 작품 <세 개의 촛불>에서도 이와 같은 오브제가 다른 비유로 나타난다. 녹아내린 촛농 속에 작게 그려진 자아의 복제된 얼굴들이 한데 엉켜서 흘러내리고 있다. 끊임없이 과거를 회상하며 생각하기를 멈추지 않는 자신의 머리가 허물을 벗는 듯한 모습을 상상한 것이기도 하다. 중앙의 세 촛불은 한 레스토랑에서 저녁식사를 하던 사적인 기억과 소망에 관련된 것이지만, 이 그림을 감상하는 누구든지 세 개의 촛불 앞에서 세 가지 기억을 떠올리거나 세 가지 소원을 물어보면 어떨까 하는 생각으로 그렸다. 무엇인가를 바라고 기도할 때 촛불에 불을 붙이는 마음으로 이 세 촛불을 그렸다. 예술작품에서 촛불은 성스러운 예식이나 종교적 희망, 사랑 등 다양한 도상학적 의미를 가져왔으며, 최근에는 대대적으로 인한 촛불시위로 인해 대한민국 국민들에게는 또 다른 상징적 의미가 생기기도 했다. 촛불을 통해 관객들 각자의 의미부여와 해석의 가능성을 열어둠으로써 이 그림에 중의적이고 알레고리적인 관계가 생기도록 의도하였다. (참고도판 8)

마그리트의 <철학자의 램프>에는 촛불과 파이프가 소재로 등장한다. 이번에는 촛불이 살아있는 뱀이 나무를 휘감는 모습을 하고 있는 것 같기도 하고 기둥을 따라 자라나는 담쟁이 넝쿨의 모습을 하고 있는 것 같기도 하다. 이 촛불은 철학자가 입에 물고있는 파이프에 불을 붙이는데 쓰였을 것이라는 추측을 하게 만든다. 기묘한 촛불에 불을 붙여 담배를 태우는 철학자는 파이프에서 나오는 연기처럼 연결되어 초현실적인 느낌을 풍긴다. 파이프에서 뿜어 나오는 연기가 과장된 코로 연결되는 설정 혹은 파이프가 철학자를 빨아들이는 것 같은 설정은 초현실적이면서도 미와 추의 문제를 동일하게 보는 장자의 제물론을 연상시킨다. 본인의

작품 <생각하는 사람>에서는 파이프 대신 담배가 등장한다. 담배연기는 거꾸로 뒤집어진 얼굴로 이어지는 목 부분에 비유되어 비정형적인 형상이 되었다. 이 작품의 제목을 지었을 때 마그리트의 철학자를 참고한 것은 아닌데 <생각하는 사람>으로 제목을 짓게 된 우연의 일치는 아마도 깊은 사고와 철학의 고뇌가 담배와 연결되는 지점이 있는 것이 아닌가 하는 생각을 갖게 한다. 기괴하게 과장된 인체의 표현은 전형적인 미의 인물상이 아니다. 이러한 형상을 자연스럽게 떠올릴 수 있었던 근간에는 미와 추의 문제가 모호해진 현대미술의 상황과 장자의 제물론 사상이 복합적으로 작용한 바가 있었을 것이라고 생각한다. 전체적인 묘법(웃주름)을 담배연기의 유기적인 형상에 비유하여 표현하였으며, 목으로 이어지는 담배연기가 얼굴로 변하며 자신을 거꾸로 바라보고 있다. 담배연기로 변해버린 나의 모습이 진짜 나인지 담배를 피는 나의 모습이 진짜 나인지 모호해지는 장자의 제물론적 생각을 해학적으로 표현한 것이기도 하다. 스트레스를 너무 많이 받아 연기로 변해버릴 것 같은 모습을 상상하며 스스로를 위로한 그림이기도 하다. (참고도판 9)

4) 호접몽(胡蝶夢)과 초현실주의자들의 꿈

장자와 초현실주의자들의 유사성을 찾아 마지막 짝 지은 부분은 바로 꿈이다. 초현실주의자들의 꿈에 대한 연구와 장자를 비교하기 위해 제물론 중에서 호접몽(나비우화)에만 초점을 맞추어 비교 설명을 하고자 한다.

꿈과 관련하여 초현실주의와 장자의 공통점은 초현실주의 화가 마그리트의 언급에서 그 실마리를 찾아볼 수 있다. 마그리트는 ‘꿈은 깨어있을 때의 해석이고 깨어있는 것은 꿈의 해석’이라는 말을 했다. 의식적인 자아와 무의식적인 자아를 연결시켜 생각해보는 사고는 장자의 호접몽에서도 나타난다. ‘꿈속의 나비가 자신인지, 자신이 꿈속의 나비였는지에 대한’ 생각인데, 이 호접몽의 우화는 초현실주의자들의 꿈에 대한 해석과 연결되는 부분이다. 제물론편에 나온 우화인 만큼 자아와 나비를 비교하며 서술한 생각 역시 만물은 평등하다는 생각에서 나온 것이라고 할 수 있으며 특히 이 우화의 끝에 나오는 물화(物化)의 개념은 마치 초현실주의자들이 그림에 형태를 변화시키는 방법론으로 썼을 만한 표현이다.

장자의 호접몽을 먼저 살펴보면, 이 부분에 드러나는 상상력은 매우 초현실적이면서 시각예술에 접목시킬만한 내용이라고 할 수 있다.

“어젯밤 장주는 꿈에 나비가 되었다. 팔랑팔랑 가볍게 나는 나비였는데 스스로 즐겁고 뜻에 꼭 맞았는지라 장주인 것을 알지 못했다. 이윽고 화들짝 깨어보니 갑자기 장주였다. 알 수 없구나. 장주의 꿈에 나비가 된 것인가, 나비의 꿈에 장주가 된 것인가. 장주와 나비는 분명한 구별이 있을 테지만 이처럼 장주가 나비가 되고 나비가 장주가 되는 것. 이것을 물화(物化)라고 한다.”¹³¹⁾

131) 『莊子』, 「齊物篇」, “胡蝶之夢: 昔者莊周爲胡蝶, 栩栩然胡蝶也, 自喻適志與, 不知周也. 俄然覺, 則然周也. 不知 周之夢爲胡蝶與? 胡蝶之夢爲周與? 周與胡蝶, 則必有分矣. 此之謂物化.” 전호근, 『장자강의: 혼돈의 시대에 장자를 읽다』, 동녘

호접몽을 서술한 주체는 바로 장자 자신이다. 장자가 실제로 꾸는 꿈에 대한 기록일 수도 있고 상상력을 펼쳐 기술한 내용일 수도 있으나 두 경우 모두 주체는 장자 혹은 장자가 된 나비라고 할 수 있다. 장자가 살던 사회는 시대적으로 매우 불안했고, 장자와 반대되는 정치세력을 가진 이들에게 억압을 당할 수 있는 상황이었기 때문에 이로부터 달아나 정신적으로 안정을 찾을 수 있는 무언가가 필요했을 것이다. 현실에서부터 도피하고 보호받고자 한 것 중의 하나가 꿈이다. 이러한 무의식이나 꿈에 대한 생각은 자신을 보호하면서 주장하는 바를 펼칠 수 있는 적절한 비유 방법이 되었다. 후대에 <남가일몽>, <일장춘몽>, <구운몽> 등과 같은 작품의 내용을 살펴보면 꿈의 개념을 활용하여 현실을 비판하고 초월하고자 하는 의지가 나타난다. 이러한 예시는 신분제도의 불합리성이나 남녀차별로 인한 억압의 표출과 같은 사회부조리와 연결된다. 장자의 호접몽은 꿈에 대한 이야기를 가지고 현실을 초월하여 이상적인 세계에 접근하고자 했던 근원적 모티브가 되었다고 할 수 있다. 장자는 꿈을 꾸었고 자신과 꿈속의 나비가 꼭 맞는 뜻(適志)으로 연결되게 하여 두려움을 사라지게 했다. 장자는 자의식을 초월하여 현실의 자아를 잊고 나비로 자신의 존재를 새롭게 인식한다. 인간은 날 수 없는 존재이기 때문에 나비나 새들이 날아다니는다는 표현은 꿈꾸는 것을 이루었다는 비유가 될 수 있다. 또한 첫 우화에서 장자는 대붕(大鵬)을 등장시켜 세속의 얽매임에서 벗어나는 경지를 표현하기도 하였는데 이는 나비와 마찬가지로 자신이 날아가는 장면을 비유한 것이다. 구만리를 날아갈 수 있는 대붕이 되어 하늘을 날아다니는 장자는 나비가 되어 하늘을 날아다니는 것이고 이는 결국 물화(物化)의 개념으로 귀결된다. 물화는 ‘자신이 주체라고 생각하는 일반적인 자의식’과 ‘상대는 자신과 분리된 대상’이라는 고정관념에서 벗어난 것이다. 물화는 장자의 철학을 이해하는 중요한 개념들 중에 하나이다. 자신과 상대가 구분이 없어진다는 개념은 고정관념의 자의식이 소멸함으로써 다른

출판사, 2015, pp. 192.~193. 참고

모든 것과 연결될 수 있다는 가능성을 나타내는 것이고 이는 물화 개념의 핵심이라고 할 수 있다.¹³²⁾

“장자는 자기가 나비가 된 꿈을 꾸고 나비는 자기가 장자인 꿈을 꾸었다. 동일한 육체는 그 영혼을 바꿀 수도 있다. 이 세상의 모든 것은 영원히 불가사의하다. 신선의 섬 근처 깊은 바다로 흐르는 물은 맑고 얇은 시내에서 비롯된다. 성내 동남 밖에 수박을 심은 사람은 옛날에 동녕(東寧)의 후작(侯爵)이었다. 부와 명예는 다 이러한 것이거늘 사람이 어찌 이리도 애써 일만 하는가?”

마이클 설리반은 당나라 시인 이백(李白)의 시를 이와 같이 인용하면서 장자의 생각을 언급했다. “장자는 노자의 이상을 구체화 하였고 또 약간 더 발전시켰다. 그는 노자보다도 한층 더 자연적인 형태를 강조했다. 이 세상의 모든 것은 그 자체가 좋은 것이고 모든 자연적인 생각도 옳은 것이다. 지식이나 지위가 궁극적인 가치가 될 수 없다. 수박을 심은 사람과 후작, 장자와 나비, 이들 모두에게 생명이 표현되어 있다. 그 생명을 감싸고 있는 특수한 형태는 노력의 문제가 아니라 우연의 문제다. 생각과 의식과 지식을 내던지고 마음을 비워서 자연의 명령에 내맡기면 인간이 마땅히 가져야 할 순수한 경험을 체험하게 될 것이다. 신선들은 걱정이 없다. 그렇기 때문에 그들은 나비들과 같이 그들의 육체와 개인생활을 거의 의식하지 않는다.”¹³³⁾

장호근은 저서에서 자유와 평등을 모두 포함하는 개념으로 나비의 꿈에 대한 생각을 밝히고 있으며 또한 이를 초현실주의 회화와 연결시켰다.

“어떻게 해야 자유로울 수 있을까? 우리는 흔히 자유와 평등이 서로 대립되는 가치인 것처럼 착각하는 경향이 있다. 하지만 장자는 자유

132) 전호근, 『장자강의: 혼돈의 시대에 장자를 읽다』, 2015, 동녘출판사, pp. 190~196. 참고

133) 마이클 설리반, 앞의 책, p. 58.

란 상대를 대등한 존재로 받아들이는 때 가능하다고 이야기 한다. 나비의 꿈에서 장자는 앞의 두 경우와는 다른 플롯을 제시한다. 서로 종속되는 것으로 그렸던 그림자와 꿈 이야기와는 달리 나비 꿈에서는 ‘장자의 꿈 ↔ 나비의 꿈’으로 둘을 마주 세우고 있다. 제물론에서 자주 등장하는 ‘저것’과 ‘이것’의 논리를 문학적 장치로 활용한 것이다. 저게 허상이면 이것도 허상이고 상대가 부정되면 나도 부정된다는 말이다. 이 대목에 등장하는 ‘장주인 줄 몰랐다(不知周也)’든지 ‘알 수 없다(不知)’는 식의 말은 우리가 확신하는 ‘주체’라는 것이 사실은 언제든지 부정될 수 있다는 것을 암시하는 표현이다. 세상의 기준으로 보면 장자는 주체고 나비는 대상이다. 그런데 장자는 나비의 꿈으로 주체와 대상을 세우더니 결국에는 ‘장주의 꿈에 나비가 된 것인가 나비의 꿈에 장주가 된 것인가’라는 물음을 통해 주체와 대상의 역할을 전도시킴으로써 현실의 질서와 가치관을 뒤집어버린 것이다. 우리가 현실에서 이미 꾸었던 꿈을 해석할 수 있는 것처럼 꿈에서 현실을 바라보고 해석할 수 있다면 장자의 기획은 성공적이라고 할 수 있겠다. 초현실주의 화가 르네 마그리트가 꿈은 깨어 있을 때의 해석이고 깨어 있는 것은 꿈의 해석이라는 말을 했는데, 장자와 비슷한 생각을 했다.”¹³⁴⁾

초현실주의자들의 작품에서 꿈과 관련된 주제가 나타난 예시들을 피오나 브래들리의 저서에서 찾아보면 다음과 같다. 구체적인 작가의 예시 설명은 달리, 키리코, 에른스트, 마그리트의 순서로 정리하였다.

“초현실주의의 멤버들은 ‘꿈’을 초현실주의적 성향이 가장 잘 드러나는 사고 작용의 핵심으로 더욱 갈구하기 시작했다. 이것은 ‘꿈을 그린 그림’, 또는 ‘꿈의 현상과 관련된 이미지들을 되풀이하여 그린 그림’이라는 의미에서 ‘꿈과 관련성 있는 그림(oneiric painting)’이라는 표현을 사용하게 만들었다. 달리는 파리로 거주를 옮긴 후에 이러한 회화양식을 적극적으로 사용하게 된다. 달리는 스스로의 작품을 구체적이고 논리성에 구애받지 않는 이미지들이라고 언급하면서 ‘과도하게 세심하

134) 전호근, 앞의 책, pp. 190~196. 참고

고 기발하며, 조형성과 회화성이 극치에 달하며, 예전에 존재해왔던 회화와 조형의 개념을 초월하는 것'이라 설명하고 '극도로 비정상적이고 병적인 이미지들을 손으로 직접 제작한 즉석 색채사진'이라고 묘사했다.……꿈 그림에 나타나는 이미지는 사실적인 묘사를 통해 그려지고 이는 의식적으로 결정된 것이다. 달리의 표현대로 꿈을 암시하기 위한 '구체적이고 비합리적인 사진' 형상을 만들어내기 위해 매우 섬세하고 자세하게 그리는 방법을 구사한 화가들로는 달리 외에도 마그리트, 탕기 에른스트 등이 있다. 꿈과 관련된 그림들은 이미지를 화면 안에 병치시키면서 특정한 효과를 만들어냈다. 이러한 경우에 작가들이 시각화한 소재들은 환상적인 작용을 일으키면서도 쉽게 알아볼 수 있도록 묘사한 회화기법으로 그려졌다. 프로이트는 <나르키소스의 변모>를 보고 달리의 수려한 역량에 대해 언급했다. 이는 과도하게 무의식적 흔적을 만들어내던 1920년대의 오토마티즘 초현실주의 형상들과는 차별화되는 달리의 섬세하고 정교한 회화기법에 대한 찬사였다.”

달리와 더불어 초현실주의 회화에 영향력을 미친 작가로는 키리코를 들 수 있다. 키리코의 작품에서 꿈이 초현실성과 어떻게 연결되었는지 피오나 브래들리는 다음과 같이 언급하였다.

“프로이트가 초현실주의자들에게 꿈이라는 주제를 제시하고 상상력의 작용에 대한 탐구에서 꿈의 중요성에 대해 암시했다면, 1910년에서 1920년 사이에 키리코가 그린 그림의 형이상학적인 특성은 실제로 꿈을 어떻게 그려낼 수 있을 지에 대한 단서를 제공해 주었다. 키리코는 1912년부터 1915년까지 파리에 살았다. 그는 엄청난 반향을 불러일으킨 일련의 그림들에서 전통적인 회화기법을 사용해 내적으로 상상되는 분열의 세계와 가능성을 묘사하는 방식을 보여주었다. 키리코는 초현실주의 운동에 결코 가담하지 않았으나, 초현실주의자들은 전시와 정기간행물을 통해 그와 그의 작품에 대해 잘 알고 있었다. 그들은 그림의 깊은 공간에서 펼쳐지는 일관성 없는 드라마를 찬양했다. 그러한 그림 공간은 소름끼치도록 정적이 감도는 모호함을 자아낸다.”

회화적 서술방법을 꿈의 설명과 연결시킨 예시로는 에른스트를 들고 있다. “꿈에 관한 그림은 여러 다른 방식으로 꿈의 본질에 관여한다. 어떤 것은 미술가가 실제로 경험한 꿈에 대한 기록인데, 일종의 회화적인 꿈 작업에서 그림 그리는 행위는 꿈을 자세히 이야기하는 것과 같은 기능을 한다. 일찍이 이것을 보여준 한 예가 에른스트의 1923년작 <피에타 또는 밤의 혁명>이다. 일종의 자동작용을 꿈에 대한 관심과 결합시켜 놓은 이 그림은, 초현실주의 미술을 작품의 제작년도에 따라 정확히 양분하려는 태도를 저지시킨다. 이 그림은 어린 시절의 가출에 대한 기억뿐 아니라, 그림 속에 의도적으로 깊이 새겨 둔 특정한 꿈의 일부를 내포하고 있기도 하다. 에른스트의 꿈은 여러 가지로 해석해볼 수 있겠으나, 주로 그의 아버지와 그림 그리기에 관한 것인 듯하다. 그의 아버지는 아마추어 화가였는데, 자기 아들이 다다와 초현실주의 방식으로 그림 그리는 것을 못마땅해 했다. <피에타 또는 밤의 혁명>에서는 그림 그리는 과정이 여러 번 암시되고 있다. 즉 일부는 소묘상태이고, 또 일부는 단색조 그림이며, 단지 일부분만 완전히 채색되어 있다.”

또한 피오나는 모티프의 설정과 그 반복을 통해서 꿈의 상징성을 표현한 작가 예시로 마그리트를 들고 있다. “달리와 마그리트의 그림에서는 제한된 범위의 모티프가 사용되는데, 그 모티프는 되풀이되는 꿈이나 악몽과 마찬가지로 각 미술가의 작품에 반복되어 나타난다. 마그리트의 <성수태고지>에는 그가 즐겨 그리던 세 가지 모티프가 들어 있다. 방울 같은 형태들이 달린 철제 커튼과, 아이들이 종이로 만든 눈 결정 모양처럼 올려 놓은 종이 한 장, 그리고 확대된 난간 기둥 또는 마그리트의 표현으로 ‘빌보케(bilboquet)’가 그것인데, 그의 그림에 반복해서 나타나는 이것들은 감상자와 그림 속의 다른 모티프들을 <이상한 나라의 앨리스>에 나오는 공상세계와 같이 확대와 축소가 뒤범벅된 세계로 몰아넣는다.……마그리트의 <개미치 않고 잠자는 사람>은 꿈의 상징성, 즉 내적인 상상세계의 풍부함을 표현해낼 수 있는 그 역량에

대한 확신을 보여준다. 또 이 그림은 일상의 사물들이 꿈속에서 의미심장한 기호, 혹은 욕구와 고뇌의 초점으로 바뀐다는 프로이트의 개념을 수용하고 있음을 나타낸다. 마그리트는 관처럼 생긴 상자 속에 잠들어 있는 한 남자를 그려 놓고 있다. 그 남자 아래로 진부하기까지 한 일상적인 사물들이 몇 개 눌러 박혀 있는 회색 형태가 구름 낀 하늘 속에 놓여 있다. 이 회색 형태는 어쩐지 머리 모양이나 아니면 묘비처럼 생겼다. 이 사물들이 그 남자에게 의미 있는 어떤 것이며, 아마도 어떤 면에서는 그를 단적으로 나타내는 것이리라는 생각을 해 볼 수 있다. 꿈이 그렇듯이 이 그림은 모호하다. 그것은 죽음에 관한 것일 수도 있는데, 이 경우에 사물들은 훗날 그 남자의 삶과 정체성의 세세한 면이 생각나도록 묘비에 새겨 둔 상형문자 같은 상징 구실을 한다. 이 경우 사물들은 꿈속의 사물들, 즉 개의치 않고 잠자는 사람의 내밀한 욕구를 상징하는 것이 된다.”¹³⁵⁾

장자가 꿈의 개념을 통해 시대적·사회적 배경의 어려움을 극복하고자 자신을 잊고 나비가 되어 자유를 찾은 점은 마치 초현실주의자들이 회화로 실행한 것들의 철학적 기반이 된듯하다. 장자가 새로운 사고의 기반을 제시했다고 한다면 달리, 키리고, 에른스트, 마그리트는 이에 대한 다양한 시각적 방법론을 보여주었다고 할 수 있다. 인간의 몸이 나비로 변형된 것처럼 초현실주의자들의 그림에서 사물과 인물들은 자유롭게 변형되며 중의적 의미를 만들어냈다. 장자는 궁극적 정신적 해방을 목표로 삼았고 그러한 해방을 위한 다양한 수양법이나 구체적인 회화적 방법론이 초현실주의자들의 그림에 나타난 것으로 주관적 해석을 덧붙였다. 이러한 생각은 본인의 작품에 장자의 철학과 초현실주의자들의 회화적 실행을 동시에 반영하는 계기가 되었다. (표 10)

135) 피오나 브래들리, 앞의 책, pp. 32~38.

	장자의 꿈	초현실주의자들의 꿈
시각적 요소	<ul style="list-style-type: none"> * 호접몽(나비의 꿈) * 장주의 꿈에 나비가 된 것인가 나비의 꿈에 장주가 된 것인가 	<ul style="list-style-type: none"> * 달리, 키리코, 마그리트 등을 통해 작품화 * 사물의 변형 및 중의적 의미의 이미지
의미의 확장	<ul style="list-style-type: none"> * 꿈을 모든 것을 극복할 수 있는 자유(遊)의 공간으로 봄 * 물화(物化): 내가 주체고 상대가 대상이라는 인식을 초월 	<ul style="list-style-type: none"> * 프로이트의 꿈의 해석 영향 * 꿈: 억압된 의사소통의 상징이자 무의식의 확장 * 꿈을 초현실주의의 이상적 공간 및 상상의 무대로 봄.

표 10 장자의 꿈과 초현실주의자들의 꿈

2. 전통 수묵화에 나타난 초현실성

Ⅲ장에서는 전체적인 작품군의 주제를 초현실성으로 설정하고 있는데 앞의 절에서는 장자와 초현실주의를 살펴보았고 이번 절에서는 도석인물화와 풍류에 드러나는 초현실성의 주제를 서술하고자 한다. (표 11)

작품 주제에 있어서 초현실성의 세 가지 분류		
‘장자-초현실주의’의 초현실성	불교·도교 신선들의 신비로움과 마법	현실을 초월하고자 했던 초현실 목적의 풍류

표 11 초현실성의 세 가지 분류 (2)

1) 도석인물화에 드러난 초현실성

도석인물화에서 드러나는 초현실성의 주제를 작품에 활용하였으며 직접적으로 차용하거나 방작의 개념으로 작품에 응용하기도 하였다. 도석인물화에 드러나는 초현실성 및 초현실적 주제를 다각적으로 살펴보고자 하며 특히 조선시대 중·후기의 도석인물화에 한정하여 작품을 살펴보았다. 조선시대 중·후기로 범위를 제한한 이유는 본인의 작품에 방작의 개념을 통해 직접적으로 응용한 작품들이 이 시기의 것들이기 때문이다. 특히 이시기의 도석인물화는 불교와 도교를 통한 종교적 접근이나 실용적 목적 보다는 심상표출과 감상목적의 예술적 특징이 두드러졌기 때문에 현대 수묵화 작품의 창작 의도와 동기가 되었다. 도석인물화의 정의와 기원, 초현실성의 내용을 알아보고 조선시대 작품예시 및 연구를 통

해 세부적인 내용을 서술하고 작품에의 응용과정을 제시하고자 한다. 특히 조선시대의 도석인물화들이 일품화풍과 관련된 발묵·파묵, 감필법 등의 기법을 바탕으로 하고 있음을 밝힘으로써 초현실성의 주제 뿐만 아니라 기법적인 측면에서도 일품화풍 수묵화와 연결되는 점을 덧붙이고자 한다. (표 12)

도석인물화의 초현실성	
1. 불교·도교의 초현실성	인간의 한계와 현실을 극복하기 위한 초현실적 세계, 이상세계의 설정
2. 신선의 능력과 초현실성	팔선도를 중심으로 나타나는 각신선의 능력 및 지물을 통한 초현실성
3. 예술적 회화로서의 초현실성	조선후기 도석인물화에 나타나는 심상표출 및 감상 목적의 예술적 초현실성

표 12 도석인물화의 초현실성

우선 전통회화에서 일반적으로 통용되는 도석인물화의 의미를 살펴보면, 도석인물화는 도교의 신선이나 불교의 고승, 나한 등의 인물을 그린 그림으로 구복을 위해 그려진다. 도석 인물화를 줄여서 도석화라고도 한다. 전형적인 도석인물화는 백묘화법으로 그려지거나 즉흥적이고 간략한 필치의 감필법이 특징이다.¹³⁶⁾ 도석인물화의 주제와 초현실성의 기원을 먼저 살펴보고, 김홍도의 작품에 나타난 신선들의 초현실성 그리고 마지막으로 도석인물화에 나타난 기법을 알아보겠다.

도석인물화는 불교와 도교에서 주로 나타난 그림으로 유한한 인간의 삶을 극복하고 초월하기 위한 목적으로 나타났다. 인간을 비롯한 모든 살아있는 생명체는 질병과 삶의 유한성 그리고 죽음으로부터 자유로울

136) 이성미, 김정희, 『한국회화사 용어집』, 다할미디어, 2003, p. 63.

수 없다. 인간은 종교를 통해서 이러한 유한성과 삶의 한계를 극복하기 위한 지속적인 시도를 하였다. 절대적인 힘을 가진 존재에 대한 믿음으로 타고난 한계를 극복하고자 하는 노력을 하였으며, 영원히 살고자 하는 욕망으로 불로장생을 꿈꾸거나 절대적인 힘을 가지기 위한 노력과 희망을 갖기도 하였다. 이러한 과정에서 극락이나 천국과 같은 이상적인 세상을 상상하고 종교적으로 믿음을 만들어 갔다. 이러한 면모는 인간사에 존재해왔던 대부분의 종교들에서 공통적으로 나타난다. 동아시아의 철학과 사상의 기반이 되어온 불교와 도교 역시 현세를 극복하고 이상세계를 추구한 면모를 가지고 있었다. 동양사상의 대표적인 종교와 철학으로는 유·불·선을 들 수 있는데 유교와는 다르게 불교와 도교는 이상향과 절대적 초월자에 대한 갈구와 상상이 더욱 두드러졌다. 글과 설법을 통한 논리성으로 이를 설명하기에는 한계가 있었으며 조형적 예술작품을 통한 이해와 설명을 통해 시각적으로 구체화하는 과정을 거쳐 교리와 사상이 형성되고 전파되었다. 유한한 존재의 인간을 뛰어넘는 신선이나 초월적 존재는 예배, 숭고함, 포교, 수신(修身)·경계(警戒)등 종교를 형성하기에 필요한 조건을 충족시키면서 일반인들에게 믿음과 신심을 이끌어내는 역할을 하였다. 이러한 측면에서 볼 때 불교와 도교에서 나타난 도석인물화는 종교적 필요성과 목적성에 맞추어 발생한 장르라고 할 수 있다. 도석인물화에서는 삼청(三清), 삼관(三官), 신선(神仙), 도사(道士)등의 초월적 존재가 나타나는데 삼청은 도교의 천존(天尊) 즉 최고신으로서, 하나인 도(道)가 세 가지 다른 모습으로 나타난 옥청(玉清), 상청(上清), 태청(太清)을 가리킨다. 또한 도사(道士), 보살(菩薩), 나한, 승려 등이 그림 안에 등장인물로 나타난다. 북송대 화론 『선화화보(宣和畫譜)』(1120년)에 ‘도석’이라는 단어의 기원이 나타나 있으며 앞서 언급한 맥락들과 유사하게 언급되고 있다.¹³⁷⁾

중국 도석인물화의 방대한 범위 및 후대로 넘어오며 조선시대에 간

137) 백인산, 「조선왕조 도석인물화」, 『濶松文化, 第77號, 道釋』, 간송미술문화재단, 2009, p. 105. 참고

략하게 정리되는 범위를 간송미술관의 도석인물화 화집에 실린 백인산의 논문¹³⁸⁾에 따라 살펴보면 다음과 같다.

“도교의 신선들은 철학적인 사유방식이었던 도가사상이 종교화되는 과정 속에서 생성된 존재로 현재까지 알려진 것만 500여명이 넘을 만큼 실로 방대하다. 이에 송대 무종(武宗)때에 그려진 <조원선장도(朝元仙杖圖)>는 87명의 신선이 묘사되며, 원대 영락궁(永樂宮) 삼청전(三清殿)벽화에는 280여명의 신선이 등장하기도 한다. 그러나 조선시대 도교인물화에서 등장하는 신선도상은 그에 비하면 지극히 제한적이다. 철괴(鐵拐), 종리권(鍾離權), 여동빈(呂洞賓), 장과로(張果老), 조국구(曹國舅), 한상자(韓湘子), 하선고(何仙姑), 남채화(藍采和) 등 이른바 팔선(八仙)을 위시하여, 서왕모(西王母), 동방삭(東方朔), 마고(麻姑), 수노인(壽老人), 유해섬(劉海蟾), 황초평(黃初平), 종규(鍾馗) 등 20명 내외로 압축된다. 감상화 혹은 길상화로서 대중적인 인지도와 호소력이 큰 도상이 집중적으로 그려졌기 때문이다. 이 중 인기있는 소재들은 단독상으로 그려지거나, 각 신선이 지닌 능력과 상징을 극대화시키려는 의도에서 무리를 지은 군선도(群仙圖)형식으로 결합되었다.”¹³⁸⁾

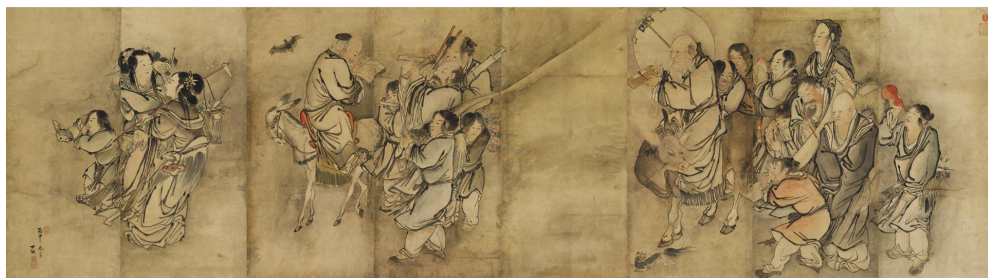
본인의 작품에 인용하고 있는 도석인물화는 주로 사찰에 배치된 구복의 성향을 가진 것이 아니라 조선시대 후기에 감상용 목적으로 나타난 수묵화 또는 수묵담채화의 특징을 가진 작품들이다. 수묵화풍의 도석인물화¹³⁹⁾는 초기 도석인물화의 개념과는 상당한 차이가 난다. 조선 후기 수묵화풍의 도석인물화와 그 이전의 도석인물화의 차이를 명확히 언급하고 그 후에 작품에 적용한 논거를 펼쳐가고자 한다.

138) 백인산, 앞의 논문, pp. 108~111.

139) 우리나라에서는 고려시대에 선종회화가 보급되었고, 선승과 달마상, 그리고 삼소도 등을 그렸다는 기록이 있다. 그러나 현존하는 작품은 거의가 조선 중기 이후의 것들로서, 대표적인 도석인물 화가로는 김명국과 한시각 등이 있다. 임진왜란 이후에는 조선 후기 풍속화와 함께 유행하였는데 대표적인 화가로는 김홍도와 그의 화풍을 따른 김득신, 김석신 등이 있다. 말기에는 장승업, 조석진 등이 많이 그렸다. 서울대학교박물관, 『오원 장승업-조선왕조의 마지막 대화가』, 학고재, 2000, p. 63. 참고

최완수는 저서에서 화재가 도교나 불교적 인물일지라도 신앙의 대상으로 예배하기 위한 실용적인 목적보다는, 심상을 표출하고 감상하는 순수예술행위로 창작된 작품만을 도석인물화로 국한시키고 있다.¹⁴⁰⁾ 문명대는 기법적으로는 불화나 초상화에서 주로 쓰는 진채, 세필보다는 수묵이나 담채의 간소한 조형성을 위주로 하는 기법이 전형적인 도석인물화의 화법으로 인식되고 있다고 저서에서 밝히고 있다.¹⁴¹⁾ 또한 이성미·김정희 집필의 『한국회화사 용어집』에 따르면 전형적인 도석인물화는 백묘화법으로 그려지고 즉흥적이고 간략한 필치의 감필체가 특징이라고 할 수 있다.¹⁴²⁾

조선후기 도석인물화의 이러한 순수예술적 특징은 목적이나 실용성에 중점을 두기보다는 초현실성의 주제에 중점을 두었다는 점에서 본인 작품에 적용하게 된 근거가 되었다. 김홍도의 <군선도>에 나타난 신선들을 살펴보고 각 신선들의 초현실적 능력을 서술함으로써 작품에 응용하게 된 근거를 밝히고자 한다. 김홍도 탄신 250주년 기념 특별전의 화집 중 오주석의 도판해설에 나타난 설명은 다음과 같다.



참고도판 10 김홍도, <군선도>, 1776년, 132.8x575.8cm, 호암미술관

“김홍도의 <군선도> 작품 내용은 동왕공(東王公)이 서왕모(西王母)의 생일잔치에 초대되었을 때 동참했다는 뜻 신선들의 행렬을 그린 것이다.

140) 최완수, 「단원의 신선도」, 『세대』 132, 세대사, 1974, pp. 272~275.

141) 문명대, 「한국의 도석인물화」, 『한국의 미』 20, 중앙일보사, 1985, p. 177.

142) 이성미·김정희, 앞의 책, p. 63.

옛 사람들의 시각 습관대로 우측상단에서 좌측하단으로 가면서 신선들을 살펴보기로 한다. 첫 번째 무리는 술 취한 몽롱한 눈으로 빈 호로병을 들여다보는 이철괴, 맨머리에 강인한 인상의 여동빈, 두루마리에 글을 쓰는 문창(文昌), 건을 쓴 종리권 등으로 이들의 시중을 드는 신선 동자 4명도 함께 그렸다. 외뿔소를 타고 일행을 선도하는 인물은 노자이며, 뒤편에서 선도(仙桃)를 받들고 따르는 젊은이는 동방삭이다. 이상 10명이 작품 첫머리에서 강렬한 인상을 심어주며 족제비 같은 동물의 내닫는 모양도 동세에 일조하고 있다. 두 번째 인물군은 딱다기를 든 조국구와 어고간자와 술대를 든 한상자, 그리고 흰 당나귀를 거꾸로 탄 장과로이다. 역시 신선 동자 셋이 따르고 있는데 그 중 한 아이는 젖대를 불고 있으며 다른 한 아이가 든 서각(犀角)에서는 상서로운 기운이 뿜어져 나오고 있다. 보다 부드러워진 주제의 전개이며 가볍게 나는 박쥐도 분위기를 돋군다. 세 번째 인물군은 여자 신선들로서, 허리에 영지를 매달고 곡괭이와 바구니를 든 남채화, 또는 마고(麻姑)와 ‘불수감(佛手柑)과 신선복숭아 가지’를 멘 하선고가 서로 마주보고 있다. 역시 소라고둥을 든 신선 동자를 나팔수처럼 맨 앞에 세워서 행렬의 방향성을 시사하고 있다. 강하게 시작해서 부드럽게 작품을 마무리하고 있으나, 작품 전반을 통하여 붓이 시작되고 꺾이고 빠지는 곳곳에 힘이 들어가 있다. 김홍도 30대 전반의 젊은 힘이 약동하는 작품이다”¹⁴³⁾ (참고도판 10)

김홍도의 <군선도>에도 나타났듯이 조선시대에 나타난 신선들은 이전에 존재했던 수백의 신선들 비해 간략하게 줄어들었다고 할 수 있고, 대표적인 여덟 신선, 즉 팔선이라고 불리는 신선들이 주로 조선후기 도석인물화에 등장한다. 도석인물화의 신선들을 작품에 차용한 예시가 본고의 후반, 작품연구에 예시로 수차례 나타나기 때문에 각 신선들의 특징을 상세하게 살펴보고자 한다. 신선들의 특징은 기록에 따라 다소 차이를 보이기도 하는데 본고에서 참고한 팔선의 특징 정리는 허균의 저서

143) 『단원김홍도-탄신 250주년 기념 특별전』, 삼성문화재단, 1995, p. 275. 도판해설 중 오주석의 해설 참고

와 백인산의 논문에 근거하여 설명하였다.¹⁴⁴⁾ (표 13)

철괴	종남산에서 수도하여 일찍이 도통. 보통 거지행색으로 호리병을 들고 지팡이에 기댄 모습.
종리권	여덟 신선 중의 우두머리. 연금술을 터득. 배를 드러낸 살쥔 모습. 파초선 또는 복숭아와 함께 그려짐.
여동빈	종리권에게서 도교의 비밀을 배우고 신선이 됨. 등 뒤에 검을 꽂고 다님.
장파로	마음 먹은대로 자신의 몸을 감추는 도술. 먼 곳까지 이동이 가능한 흰 노새와 함께 다님. 대나무통 어고(魚鼓)를 소지.
조국구	조신(朝神)의 복장. 죽은 사람을 살리는 음양관 소지.
한상자	여동빈을 스승으로 삼았고, 여동빈이 준 복숭아나무에 올라갔다가 떨어져 신선이 됨. 피리를 부는 모습.
하선고	천도를 먹고 선녀가 됨. 연꽃 또는 조리를 소지. 때로는 연꽃에 앉은 자세로 등장.
남채화	보통 여성으로 간주. 한쪽 발은 신을 신고 다른 쪽은 신을 신지 않은 모습. 꽃, 광주리 소지.

표 13 팔선과 도상적 특징

작품 제작 과정에서는 조선시대 도석인물화를 모아서 보여준 간송미술관의 전시를 보고 구상에 참고하였는데, 이 전시의 도록에 논문을 실은 백인산의 설명에 따라 팔선의 특징을 정리해보았다.

① **철괴**: “철괴는 팔선 중 가장 연배가 높은 인물로 알려져 있으며, 이철괴(李鐵拐), 철괴리(鐵拐李)라 부르기도 한다. 험상궂은 몰골과 형클

144) 허균, 『옛 그림을 보는 법-전통미술의 상징세계』, 돌베개, 2013, p. 150.

어진 머리에 헐벗고 남루한 누더기를 걸친 거지의 모습을 하고 있다. 또한 한쪽 다리를 절어 지팡이로 지탱하고 있으며, 간혹 머리에 금테를 두르거나 호로병을 지물로 들고 있는 모습으로 묘사되기도 한다. 철괴는 원래 준수한 외모를 지닌 인물이었는데 하루는 태상노군과의 약속으로 육신에서 빠져나와 화산(華山)으로 떠나면서 제자에게 7일간 자신의 혼이 돌아오지 않으면 시신을 불사르라고 명한다. 그러나 제자는 노모가 위급하다는 소식을 듣고 7일을 다 채우지 못하고 스승의 시신을 불태우고 만다. 그 이후 철괴가 돌아왔으나 귀환할 육신이 없어 굶어죽은 거지의 시체에 붙어 일어났다. 그러나 그 몸이 적합하지 않다는 생각에 다시 혼을 빼내려 했으나, 호로병에서 노자가 나와 진정한 도행(道行)이 겉모습에 있지 않다고 깨우치며 금테와 철지팡이(鐵拐)를 건네주었다. 이로 인해 철괴는 용모의 미추(美醜)에 현혹되지 않는 진정한 수행과 깨우침을 상징하는 신선으로 떠오르고, 그가 지닌 호로병은 혼백을 분리하는 신비한 능력과 병을 치료하는 효험을 갖춘 영물로 인식되면서, 신선도의 주요한 소재로 자리잡게 되었다.”

② **종리권**: “당대의 실존 인물인 종리권에 관한 이야기는 오대·송초부터 있었는데, 원대에 전진교(全眞敎)가 성행하면서 북오조(北五祖) 중 2조로 추앙되었다. 자는 운방(雲房), 호는 정양자(正陽子)이며 여동빈의 스승이자 팔선 중 우두머리로 알려져 있다. 그는 대체로 불기호당한 무인(武人)으로 묘사되는데, 눈이 크고 수염이 풍성한 얼굴에 도의(道衣)를 풀어 헤쳐 가슴과 배가 드러나며, 한 손에는 파초선을 들고 있다. 그의 파초선은 죽은 사람의 영혼을 불러 살려내는 능력이 있다고 전해지며, 종리권의 대표적인 지물로 여겨져 왔다.”

③ **여동빈**: “여동빈의 이름은 암(岩)이며, 순양자(純陽子), 회도인(回道人) 등으로 불리운다. 섬서성(陝西省) 장안현(長安縣) 출신으로 진사(進士)로서 현령(縣令)을 제수받았으며, 시문에도 능했던 당대의 실존 인물이다. 관직에서 물러나 은거하던 중 종리권을 만나 성색(聲色)으로 유혹하는 10차례의 시험을 모두 통과하여 신선이 되었다고 한다. 이후 양

자강 일대를 다니며 도술과 천둔검법(天遁劍法)으로 이무기와 요괴를 죽이고 백성들을 평안하게 하여 신망과 존경을 받기에 이른다. 금대(金代)와 원대(元代)를 거치며 전진교 북오조 중 2조 종리권을 잇는 3조로 봉해진 후, 여조(呂祖)로 추앙받았다. 영험과 덕망이 높은 신선으로 많은 인기를 받아 팔선도 외에 단독상으로도 자주 그려졌다. 도상적 특징으로는 화양건(華陽巾)을 쓰고 도복을 입은 유생(儒生)의 모습으로 검선(劍仙)이라는 이칭에 어울리게 보검(寶劍)을 지니고 있다. 이는 일반적인 검이 아니며, 세속적인 번뇌를 불려일으키는 모든 애욕과 탐진(貪嗔)을 끊는 심검(心劍)의 의미가 강하다. 검과 더불어 불자(拂者)나 파초선을 들고 있는 모습으로 묘사되기도 하며, 간혹 머리에 버드나무를 꽂고 다녀 유자선(柳子仙)이라 불리는 신선을 동반하기도 한다.”

④ **장과로:** “장과로는 종리권, 여동빈처럼 실존 인물로, 당 현종대에 산서성(山西省) 영락현(永濟縣)에 있는 중조산(中條山)에 은거하여 장생술을 얻었던 도사였다. 그러나 여러 고사와 설화에서는 그를 요대(堯代)에 태어나 당태종(唐太宗), 당고종(唐高宗), 측천무후(則天武后)의 부름에 모두 거절하였으며 당 현종 때엔 이미 수백 살의 노인이었다고 신비화시켜 놓아, ‘장과’라는 본명에 ‘노(老)’를 덧붙여 장과로라는 이칭을 얻게 되었다. 그는 흰 나귀를 타고 하루에도 수백 리를 갈 수 있는데, 월 때에는 나귀를 접어 작은 상자에 넣었다가 다시 탈 때에는 물을 뿌려 나귀로 만든 후 타고 다녔다고 한다. 이와 같은 일화는 장과로의 도상적인 특징 가운데 가장 중요한 요소로 인식되어, 현존하는 대부분의 도상은 흰 수염을 가진 노인이 하얀 나귀를 거꾸로 타고 앉아 어고간자(魚鼓簡子: 원나라의 죽통악기)를 들거나 책을 보는 모습이다. 또한 그 주변에 박쥐를 그리기도 하는데, 세상의 시작과 함께 태어났던 흰 박쥐의 정령이 화해서 장과가 되었다는 여러 신선전의 기록에서 비롯된 것이다.”

⑤ **조국구:** “이름은 일(侁), 또는 경휴(景休)이며, 송 인종(仁宗)대 조황후(趙皇后)의 동생으로 알려져 조국구(曹國舅)라는 별칭을 얻었지만, 실제 역사와 부합되지는 않는다. 왕족임에도 부귀를 마다하고 미복(微服:

지위가 높은 사람이 몰래 무엇을 살피러 다닐 때 입는 남루한 옷)에 복건을 쓰고 은둔해 살았는데, 훗날 종리권과 여동빈에게 ‘환진비지(還眞秘旨)’란 비결을 얻고 신선이 되었다고 한다. 조국구의 도상적인 특징은 홍포(紅袍)의 관복과 사모(紗帽)인데, 도복을 입는 다른 신선들의 복식과 확연히 차별된다. 항상 손에 쥐는 딱따기는 궁궐을 드나들 수 있는 신표로 관복과 더불어 국구의 위용과 자태를 보여주는 지물이다.”

⑥ **한상자**: “본명은 한상(韓湘)이며 당대 저명한 시인인 한유(韓愈)의 조카 손주로 실존했던 인물이다. 성품이 활달하여 구속받기 싫어하고 독서보다 술을 즐기는 방탕한 생활을 하다가 20세에 집을 떠난 뒤, 여동빈에게 도를 배워 신선이 되었다고 한다. 신선이 된 뒤에는 빈 술독에서 술을 만들고, 정월 초 한겨울에 모란을 피워내기도 하였다. 출가 당시 옛된 용모에 복건을 쓰거나 쌍상투를 쓴 모습인데, 통소를 불거나 어고간자를 드는 경우가 일반적이다. 특히 통소는 그만의 독특한 지물인데, 연주 솜씨가 사람뿐만 아니라 금수들까지 모여들 정도로 신비롭고 감미로웠다고 한다.”

⑦ **하선교**: “하씨(何氏) 성을 가진 여자 신선이라는 명칭 그대로 팔선 중 유일한 여선(女仙)이다. 여러 고사에 따르면 14, 15세 무렵 꿈에 나타난 신인에게 운모(雲母)가루를 먹으면 몸이 가벼워지고 죽지 않는다는 가르침을 받아 신선이 되었고, 산골짜기를 왕래하며 따운 과일로 노모를 봉양하였다 한다. 약초나 선도가 담긴 바구니나 조리를 든 젊고 아름다운 여인으로 묘사되는데, 여선답게 여성의 장수를 기원하는 그림으로 선호되었다.”

⑧ **남채화**: “당대 사람으로 남루한 남색 상의에 흑목요대(黑木腰帶)를 하였으며, 신을 한 짝만 신고 성시(城市)를 돌아다니며 구걸하였다고 한다. 술에 취해 큰 박판을 들고 노래를 부를 때면 그 가사가 모두 신선의 말이었고, 돈을 얻으면 노끈에 꿰어 땅에 끌고 다니다 곤궁한 사람에게 적선하였고, 혹 잃어버리더라도 개념치 않았다고 한다. 머리에 쌍상투를 튼 젊은 소년이 한쪽 발에만 신발을 신은 채 흑목요대를 찬 모습이

며, 박판과 동전꾸러미가 지물로 그려지곤 한다. 중년이 넘어서도 소년의 용모를 유지했다는 일화가 불로를 염원하는 대중들의 소망과 부합되어 팔선 중 하나로 편입되었다. 단독상으로 그려진 예는 드물며 군선도의 일원으로 자주 등장한다.”¹⁴⁵⁾

김홍도의 <군선도>에 등장하는 신선들을 작품에 적용한 예로는 <장과로와 타임머신>이 있다. 김홍도는 <군선도>외에 수많은 도석인물화를 남겼는데 그 중 <과로도기도>는 장과로를 그린 것이다. 나귀를 거꾸로 타고 다니면서 책을 읽고, 먼 곳 까지 이동을 했으며 나귀는 종이를 접듯이 접어 주머니 속에 보관하기도 했다고 전해진다. 이러한 신선의 마법을 초현실적인 주제로 엮으면서 작품 내용과 연결시켰다. 이 작품에 대한 자세한 설명은 VI장에 다시 언급되나 (작품도판 23) 김홍도 <군선도>와의 연관성을 살피기 위해 부분도판을 우선 추가하며 서술하였다. (참고도판 11)



참고도판 11 김홍도, <군선도>, <과로도기도> 와 <장과로와 타임머신>의 장과로 부분 비교

145) 백인산, 앞의 논문. pp. 108~111.

또한 김홍도의 <군선도>에 등장하는 동방삭을 작품 <도석인물화판타지>에 응용한 예시가 있다. (작품도판 9) 김홍도의 <낭원투도>를, 본인작품 <도석인물화 판타지> 오른쪽 하단에 방작의 개념으로 그려넣었는데 부분 도판을 추가하였다. 스트레스와 고민을 덜고 행복과 장수를 기원하는 의미를 담고 있다. 제목은 낭원에서 복숭아를 훔친다는 의미로 3천갑자(18만년)를 산다는 ‘동방삭’이라는 신선이 중국 서쪽 곤륜산중에 있다는 여자신선 서왕모의 복숭아를 복숭아 과수원인 낭원에서 훔쳐오는 장면을 그린 그림이다. 이곳 낭원의 선도복숭아는 3천년 만에 한 번 꽃이 피고 다시 3천년이 지나야 익는다고 하는데 이 복숭아 한 개를 먹으면 1천갑자를 산다고 한다. 동방삭은 3번을 훔쳐먹어 3천갑자를 살게 되었다고 한다. 단원의 이 그림에서는 동방삭의 얼굴이 중국풍이 아닌 조선의 평범한 얼굴로 묘사된 것이 특징이며, 이는 진경시대를 살며 진경문화를 이끌어간 김홍도의 특징이라고도 할 수 있다. (참고도판 12)



참고도판 12 김홍도, <군선도>, <낭원투도> 와 <도석인물화판타지>의 동방삭 부분 비교

이 외에도 조선후기의 도석인물화들을 작품에 응용한 예시들이 있다. 이정(1578~1607), 최북(생몰년미상), 지운영(1852~1935)의 신선도들을 직

집 본인의 작품 <도석인물화 판타지>에 응용한 예시를 살펴보겠다. (작품도판 9)

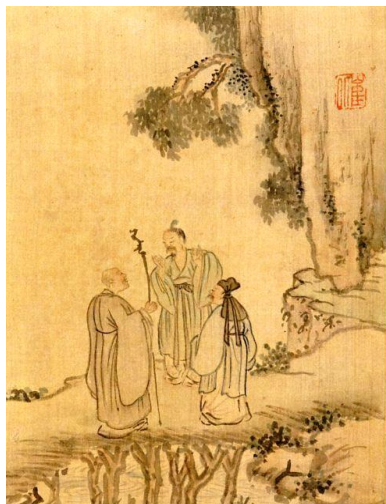


참고도판 13 이정, <기섬도>, 조선중기, 지본수묵, 30.3x23.9cm 와 <도석인물화판타지>의 유해섬 부분 비교

이정의 <기섬도>에서 신선 유해섬은 장수를, 두꺼비는 재물을 상징하고 있다. 이 그림은 두꺼비를 타고 세상을 만유하는 선인의 달관의 경지를 해학적으로 묘사하고 있다. 두꺼비는 부와 행운을 상징하는 동물이어서 도석인물화에 애용되던 화제로 특히 ‘유해’라는 선승의 고사가 주로 그려졌다. <기섬도>에는 안개를 피우면서 걸어가는 세발의 거대한 두꺼비가 있고, 그 위에 걸터앉아 세상을 주유하는 선승의 희희락락한 표정 속에 세상에 대한 은근한 야유와 깨달음의 경지가 물씬 풍기고 있다. 이 작품을 <도석인물화 판타지> 화면의 중간 왼쪽에 그려 넣었으며 재물을 기원하는 사람들의 공통 관심사를 나타낸다. 구도상으로는 다른 장면을 구경하러 이동하는 듯한 동선을 만들어낸다. (참고도판 13)

<호계삼소>는 유불선을 상징하는 세 인물의 담화를 그린 그림이다. 유가(儒家)의 도연명과 도가(道家)의 육수정이 어느날 여산 동림사 혜원 화상을 방문했다. 세 사람은 다향을 맡으며 불법 담론을 나누었다. 혜원

화상은 시간이 다 되어 돌아가는 두 사람을 절문 밖까지 전송하고자 나섰다. 세 사람은 걸으면서도 담론에 심취해 어느 사이 호계 다리까지 건넜다.



참고도판 14 최북, <호계삼소>, 조선후기, 견본담채, 21.0x29.7cm 와 <도석인물화판타지>의 호계삼소 비교

이 때 혜원이 “내 죽는 날까지 결코 호계 다리 밖을 안 나가겠다고 했는데 오늘 그만 다리를 건넜네”하자 모두들 박장대소했다. 이는 ‘호계 삼소’라는 불교 집안의 유명한 고사가 생겨난 사연이다. <도석인물화 판타지> 화면에 그려진 다양한 요소들을 소재 삼아 이야기하고 있는 듯한 장면을 연출하고자 중앙 윗부분에 담묵으로 흐리게 그려넣었다. (참고도판 14)

지운영의 <북호선인>에는 엮드린 호랑이와 신선이 등장한다. 엮드린 호랑이의 자세는 사신으로부터 신의 뜻을 받아 인간의 길흉화복을 어떻게 처리할 것인지를 헤아리고 있는 모습이다. 호랑이는 위엄과 애교를 동시에 갖춘 모습을 가짐으로써 선의를 갖는 수호자상이라고 할 수 있다. 호랑이와 신선의 관계는 환웅이 처음 꿈을 만났던 때로 거슬러 올라

간다. 이후 호랑이는 민족에게 성지의 수호신으로 자리매김 되었다. 이 부분을 작품 <도석인물화 판타지> 화면의 좌측 상단에 그려넣었으며 그림 전체의 다양한 내용들을 관조하면서 내려다보는 관람자이자 창조자의 비유적 모습이다. (참고도판 15)



참고도판 15 지운영, <북호선인>, 조선후기, 견본담채, 26.5x29.0cm
와 <도석인물화판타지>의 신선 비교

2) 풍류(風流)를 통한 초현실성

조선시대의 풍류그림은 보통 풍속화로 포함이 되어 생활상을 보여주는 그림으로 이해하기 쉬우나, 풍속 중 풍류의 의미만을 따로 고찰해 보면 현실을 초월한다는 의미의 개념이 있음을 알 수 있다. 풍류 및 풍류그림의 목적이 되었던 현실 초월을 초현실성의 주제로 파악하고, 특히 김홍도 및 신윤복의 풍류그림들을 고찰하며 이를 작품에 반영한 예시들을 논하고자 한다. 또한 본인의 작품 중에 특히 음악, 오페라, 연극 등은 현대 풍류라고 할 수 있는데 이와 관련된 작품 제작의 주제 고찰에 도움이 되었다. (표 14)

풍류를 통한 초현실성	
전통회화의 풍류와 초현실성 참고	초현실성 주제의 작품제작에 응용
속세와 현실을 초월하고자 한 풍류의 목적성을 초현실적인 주제로 조명	음악과 극예술 등의 풍류와 관련된 주제를 초현실적으로 형상화

표 14 풍류를 통한 초현실성

전통회화에서 일반적인 풍류의 개념에 대한 정의 및 범위설정은 송희경의 저서를 참고하였다. “조선시대의 문인들은 일상생활에서 풍류행위를 즐겼고, 친한 동료들과의 모임에서 탈속적 놀이로 이를 실현하기 원했다. 그들은 고상하고 우아한 군자의 삶을 지향하였기 때문에 과거의 은일 고사들의 행위를 각자의 취미생활로 즐기며 그것을 친목 도모를 위한 풍류에 응용하였다. 풍류의 행위 중에서 아(雅)의 개념과 어울리는 창작, 대화, 탄금, 전다, 위기, 서화고동의 감상, 분재와 연못의

완상, 품평 등이 여러 가지 유희로 실천되었다. 특히 문인들은 죽림칠현, 상산사호 등 고사의 모습에서 자유로운 은일자의 전형을 찾았기 때문에 이를 모방하여 일상생활에서 거문고 타기와 바둑 두기의 풍류를 즐겼다.”¹⁴⁶⁾

이와 같이 풍류의 개념에는 놀이, 친목도모, 다양한 예술형식의 실행 등이 복합적으로 포함되나 이러한 행위의 목적성은 결국 속세로부터 벗어나는 것, 현실을 초월하는 것, 초현실성으로 연결됨을 알 수 있다. 풍류의 개념에 나타난 초현실성의 개념을 명확히 하기 위해 사전적 정의들을 살펴보면 보통 “속되지 않고 멋스럽게 노는 일”, “속된 일을 떠나 풍치 있고 멋스럽게 노는 일” 등으로 정의되고 있다.¹⁴⁷⁾ 일본의 사전적 정의에도 “유풍(遺風), 여류(餘流), 유택(遺澤)이나 고상하고 풍아한 모양, 속세를 버리고 우아하게 노니는 것”이 풍류로 정의되어 있고 여기에도 현실 초월의 개념이 나타난다고 할 수 있다.¹⁴⁸⁾ 따라서 ‘풍류’라는 말은 대체로 멋스럽고 품격이 높고 속세를 떠나 있는 것, 미적인 것에 관계된 의미 범주를 지칭하는 개념으로 인식되어 왔다.¹⁴⁹⁾ 또한 “노는 것이되, 미적으로 예술적으로 노는 것”, “자연만물로 삼라만상과 교유하는 태도”, “속된 것과 현실로부터 벗어나고자 하는 자유로움의 지향성”이다.¹⁵⁰⁾

146) 송희경, 『조선후기 아회도』, 다할미디어, 2008, p. 44.

147) 신기철·신용철 편, 『새우리말큰사전』, 삼성출판사, 1983; 이희승, 『국어대사전』, 민중서림, 1993, p. 4182; 한글학회 편, 『우리말 큰 사전』 3권, 한글학회, 1992, p. 4479.

148) 諸橋轍次, 『大漢和辭典』 12, 東京: 大修館書店, 1958, p. 342. 송희경, 앞의 책, p. 42. 재인용

149) 민주식은 『어정패문운부』에 수록된 ‘풍류’의 용례를 기본으로 하여 그 어의를 일곱 종류로 구분하였다. 즉 (1) 風流餘韻也. 미풍(美風)의 잔존을 말한다. (2) 言義表及態度也. 풍채(風采), 태도를 말한다. (3) 品格也. 품격. (4) 猶言風光榮寵. 영광, 총애(寵愛)를 말한다. (5) 不拘守體法, 自爲一派, 以表裏於衆也. 예법을 지키지 않고 스스로 일파를 이루어 보통 사람들과 다른 바를 보인다. (6) 精神特異之處. 정신이 특히 빼어난 곳. (7) 妓女所居之地. 기녀가 사는 곳 등이 그것이다. (민주식, 「풍류(風流)사상의 미학적 의미」, 『미학예술학』 11, 한국미학예술학회, 2000, p. 66. 참조) 송희경, 앞의 책, p. 42. 재인용

풍류와 관련하여 조선시대의 생활상과 시대적 배경이 회화작품에 잘 드러나는 예시로는 풍속화가 있다. 특히 풍류 중에서 음악적 요소가 드러난 경우는 황미연의 연구를 참고하였다. 풍속화 중에는 악기를 연주하는 인물이나 음악을 감상하는 사람들이 등장하는데 이러한 요소는 과거의 음악과 회화의 관계를 보여주는 중요한 사료라고 할 수 있다. 1700년대에서 1800년대의 조선후기 회화작품들에 나타난 음악적 요소들은 문헌자료에 남아있는 사실보다 더욱 생생하게 시대성을 반영하는 중요한 예시라고 할 수 있다.¹⁵¹⁾

음악과 회화를 연결시켜 풍류와 연결된 초현실성의 주제를 만들어 낸 작품들로는 <오페라극장>, <미술관에서>, <작곡가의 영감>, <재즈> 등이 있는데 직접 영감을 받은 김홍도 및 신윤복의 작품들과 관련된 연구를 이어서 설명하고자 한다. (작품도판 1·2)

김홍도 작품에 대한 오주석의 설명을 덧붙이면 다음과 같다.

“단원 김홍도가 자신의 집에서 가졌던 조출한 모임을 회상하여 그린 <단원도(檀園圖)>를 보면, 김홍도는 우리 겨레만의 고유악기인 거문고를 타는 모습으로 등장하고 있다. 그리고 자화상적인 성격이 매우 짙은 <포의풍류도(布衣風流圖)>에는 당비파라는 점잖은 악기를 뜯는 모습이 그려져 있고, 비슷한 성격의 또 다른 작품인 <월하취생도(月下吹笙圖)>에는 맨발 차림으로 생황을 부는 소탈한 모습의 인물이 보인다. 그밖에도 신선도나 풍속도를 막론하고 악기를 연주하는 인물을 그린 작품은 여타 화가에 비하면 단원이 압도적으로 많다.”¹⁵²⁾ (참고도판 16·17)

150) 신은경, 『풍류-동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999, p. 20. 송희경, 앞의 책, p. 43. 재인용

151) 황미연, 「조선후기 회화를 통해 본 음악문화 - 단원, 혜원, 긍재의 풍속화를 중심으로-」, 『한국음악연구』 32, 한국국악원, 2002, p. 265.

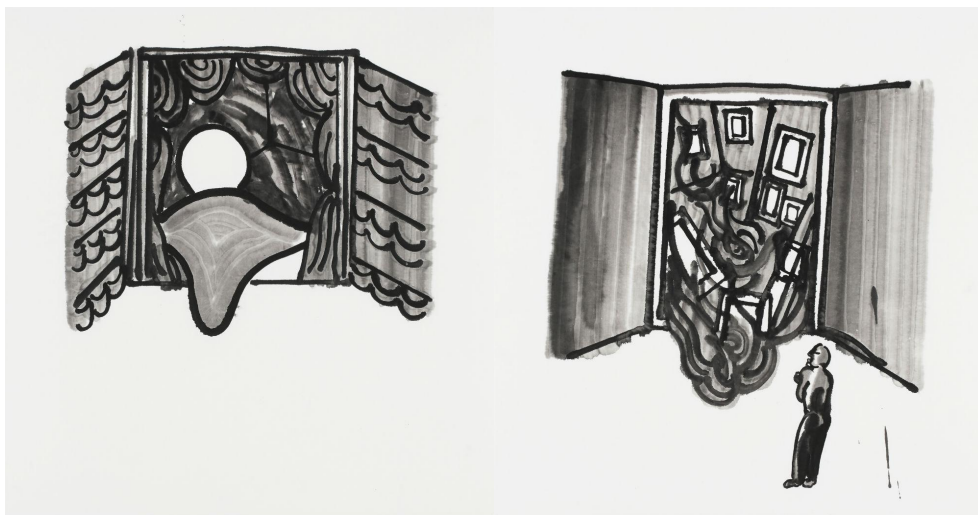
152) 오주석, 『옛 그림 읽기의 즐거움』, 1999, 솔출판사, pp. 94~97.



참고도판 16 김홍도, <단원도(檀園圖)>, 종이에 수묵담채, 135.5x78.5cm, 개인, (좌) 전체, (우) 부분

김홍도의 <단원도>에 나오는 실내의 풍류 공간은 본인의 작품에 나타나는 풍류와 공연의 공간을 만들어내는 데 참고가 되었다. 단원도에 나타난 공간을 크게 네 가지로 나누어 볼 수 있는데, 산수로 나타난 자연의 공간, 정원과 연못의 공간, 실내의 공간, 담장 밖의 공간이 그것이다. 화면의 상단에 그려진 산수와 하단의 나무는 자연 속에 선비들의 공간을 둘러싼 배경과도 같다. 화면 중간의 마당에는 연못과 기암괴석, 평상 등의 요소가 보이는데 인위성이 가미된 정원문화가 나타난다. 그리고 가옥 안의 공간은 다시 두 부분으로 나뉘는데 책과 악기가 들여다보이는 방 안과 뒤탈마루에 모여서 음악을 즐기는 인물들의 부분이 그러하다. 이 공간은 마치 지금 풍류 공연이 진행되고 있는 무대와도 같이 중앙에 표현되어 있다. 벽이 없이 안과 밖을 연결하는 뒤탈마루의 구조적 특징은 무대의 구조와도 흡사해 공연장과 관객석을 연결하는 구조와도 같다. 그림 속으로 들어가 공간을 걸어 다닌다고 생각하면, 마당 뒤쪽으로 이어진

산수에서 자연을 즐기고 정원으로 내려와 평상과 연못에서 음악을 즐기고, 다시 방안으로 들어와 악기를 연주하며 시를 짓는 모습을 상상해 볼 수 있다. 툇마루에 놓인 서화도구는 악기와 더불어 회화와 풍류를 연결하는 소재가 된다. 다양한 장면을 연출할 수 있는 공간의 유동적이고 복합적인 구성은 <단원도>를 초현실적 무대의 공간으로 분석하는 여지를 만들었다. 특히 오른쪽 하단의 담장과, 말이 묶여 있는 그 바깥의 길을 부분적으로 표현한 점은 현실과 초현실, 무대의 공간과 관객의 공간을 분리해 놓은 장치로 해석해 볼 수 있다. 이러한 무대의 공간, 초현실의 공간, 종합예술의 공간을 상징적으로 나타낸 본인의 작품으로 <오페라 극장>과 <미술관에서>를 들 수 있다. (작품도판 1)



작품도판 1 (좌) <오페라 극장>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <미술관에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

<오페라 극장>은 전형적이고 고전적인 오페라 극장의 화려한 모습을 감필법으로 축약하여 특징을 살린 작품이다. 오래된 오페라 극장들이 공통적으로 가지고 있는 특징들이 있다. 관객석 바깥쪽의 연속적 반원기둥 패턴의 발코니라든지, 중앙무대 테두리에 걸린 우아하고 거대한 주름의

빨간 커튼과 같은 것이 그 예이다. 복잡하고 화려한 오페라 극장의 다양한 요소들을 이 두 가지 특징으로 압축시키고 이를 감필법을 통해 오페라 극장을 표현했다. 무대 안쪽에는 여백으로 남겨진 하얀 구멍이 있는데 이는 어떠한 세계로든 이동할 수 있는 가능성을 상징하는 여백이다. 극장 안의 기운이 넘쳐흘러 헛바닥 모양으로 흘러내리고 있다. 극장이라는 공간의 초현실적 설정은 <단원도>에 나타나는 가옥 내의 기하학적인 구조와 닮아 있다.

<미술관에서>는 마찬가지로 현대미술이 전시되는 전시공간을 상징적으로 그린 그림이다. <단원도>의 풍류 공간에 붓과 벼루, 그리고 시와 그림을 그릴 종지와 책이 그려진 점은 음악과 미술, 풍류와 회화를 연결하는 요소라고 할 수 있다. <오페라 극장>과 <미술관에서>는 이러한 미술의 관계를 상징적으로 나타내는 작품이라고 할 수 있다. <미술관에서> 역시 감필법을 활용하였는데 미술관에서 볼 수 있는 요소들을 간략화하고 압축하여 초현실적으로 표현하였다. 또한 감필법의 특징인 발묵과 파묵의 표현이 두드러진다. 미술관의 공간, 액자, 이를 바라보는 관객 세 가지 요소를 활용하였으며 중앙 부분은 공간이 초현실적으로 녹아내리는 장면을 연출하였다. 현대미술에서는 캔버스나 화판, 물감, 나무, 돌과 같은 전통적 매체보다는 작품이 설치될 수 있는 가능성의 공간 그 자체가 우선적으로 중요시 된다. 공간이 시각예술의 기본요소가 되었기 때문에 공간 안에 설치될 수 있는 혹은 일어날 수 있는 예술작품의 형식이 무한대에 가깝게 늘어났다. 이에 따라 자유로움과 풍요로운 표현방법이 나타나게 되었으나 괴상하고 난해하여 이해하기 어렵고 지루한 작품들도 쏟아져 나오게 되었다. 이 작품은 이러한 현대미술관의 양상을 주제로 하여 그린 것이다. 공간의 한 면 안쪽이 또 다른 공간으로 이어지며 그 안에서 구겨진 천이나 흘러내리는 액체와 같은 복잡한 구조의 형상이 쏟아져 나오고 있다. 고정관념 속 그림을 상징하는 액자들이 그 소용돌이 속에 파묻혀 있다. 풍류의 공간 자체를 상징적으로 강조한 이 두 작품은 <단원도> 중앙에 나타나는 풍류의 공간과 일맥상통하는 초현실적 공간

이라고 할 수 있다.

김홍도는 특히 금악(琴樂)에 대한 애착이 강해 이에 대한 그림과 글을 다수 남겼다. 오주석과 황미연의 연구에서 이러한 점이 나타난다. 김홍도가 남긴 『단원유묵』에는 “입 다물고 천하의 일은 말하지 않고, 자주 거문고 곡조에 회포만을 싣도다”¹⁵³⁾라는 기록이 보이며, 『표암유고(豹菴遺稿)』 중 「단원기(檀園記)」에는 “성품이 또한 거문고와 피리의 청아한 음악을 좋아하여 꽃피고 달 밝은 밤이면 간혹 몇 곡조를 연주하며 스스로 즐긴다. 그의 기예가 옛사람을 따를 수 있는 것은 물론이며 풍채가 현출하고 우뚝하며 진대와 송대의 고상한 인물 가운데서 이와 같은 사람을 찾을 수 있을 것이니 이장형같은 사람에게 비교한다면 벌써 그보다 훨씬 지나칠지언정 그만 못한 것이 없을 것이다”¹⁵⁴⁾ 라고 밝혔다.

먼저 <단원도>는 제발에 의하면 ‘1781년 4월에 담줄(澹拙) 강희언(姜熙彦)과 창해옹(滄海翁) 정란(鄭瀾)이 모여서 송나라 사마광(司馬光), 문연박(文彦博) 등의 낙양 진솔회(眞率會)와 같은 아회(雅會)를 가졌는데 그로부터 3년 후 그린 것’¹⁵⁵⁾이라고 전한다. 이 작품에는 김홍도가 담담하고 여유롭게 풍류를 즐기는 모습이 나타나는데, 건물 마루에 앉아 거문고를 연주하고 있는 단원 자신과 이에 맞추어 시를 읊조리거나 노래를 하는 것 같은 정란, 그리고 부채를 부치다가 여유롭게 한쪽 무릎에 올리고 이를 듣고 보며 즐기는 것 같은 강희언이 등장한다.

<포의풍류도(布衣風流圖)>에는 “종이창에 흙벽 바르고 이 몸 다할 때까지 벼슬 없이 시가나 읊조리련다”¹⁵⁶⁾ 라는 제발이 붙어있는데 이는 단원 자신의 마음가짐과 세상을 대하는 태도를 나타낸 개인적 심상표현과 기록의 작품이라고 할 수 있다. 화면 안에는 당비파를 연주하고 있는

153) 緘口莫言天下事 遺懷頻調手中絃. 李光虎譯 「檀園遺墨」, 『단원 김홍도』, 1985, 중앙일보사, p. 218.

154) 姜世晃, 『豹庵遺稿』, “性且, 喜琴笛雅音 每當花月之夕 時弄一兩操 以自娛 卽無論其技藝之直追古人 風神軒軒霞舉 可以求於進宋間古士 若方之於李長衡也 則已遠過 而無不及矣.”

155) 오주석, 『단원 김홍도』, 1998, 열화당, p. 283.

156) “綺窓土壁 種身布衣 嘯咏其中.”

자화상과 같은 모습이 나타나고 바닥에는 또한 생황이 놓여있는 것으로 보아 이러한 악기들을 번갈아 연주하며 풍류를 즐기고 세상에 대한 마음을 노래했을 것으로 상상할 수 있다.¹⁵⁷⁾



참고도판 17 (좌) 김홍도, <포의풍류도>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 27.9x37cm, 개인 / (우) 김홍도, <월하취생도>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 23.2x27.8cm, 간송미술관



작품도판 2 (좌) <작곡가의 영감>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/
(우) <재즈(Jazz)>, 2016, 지본수묵, 70x70cm

이상과 같이 김홍도의 <단원도>와 <포의풍류>는 단원 자신의 자전

157) 황미연, 앞의 논문, pp. 249~250.

적 성격을 표현한 작품이라는 점에서 현대미술의 자기표현 방법과 일맥상통한다. 송나라의 아회를 조선시대의 정서에 맞게 변형하고 독창적으로 재해석했다는 점도 작품 연구에 본보기가 되었다. 이러한 점은 단순히 중국의 음악과 회화를 답습한 것이 아니라 자신의 표현과 시대상을 반영했다는 점에서 의의가 있다. 작품에 나타난 거문고, 당비파, 생황의 악기들은 지금에 전하는 모습과 다름이 없는데 이는 현시대 다른 문화권의 또 다른 악기와 음악을 작품에 반영하는 근거가 되었다. 음악을 즐기는 모습 중에 새로운 악기를 작품에 등장시킨 예로는 <작곡가의 영감>, <재즈> 등이 있다. (작품도판 2)

김홍도 외에 풍류그림으로 주목할 수 있는 화가로는 신윤복을 들 수 있다. 조선시대 후기의 풍속화를 남긴 대표적 화가들을 언급할 때 김홍도, 김득신과 더불어서 신윤복을 빼놓을 수 없다. 신윤복은 화려한 색채와 생동감 있는 붓질, 수준 높은 인물표현을 통해 다양한 풍속화를 남겼는데 그 중 풍류 및 음악과 관련된 작품이 다수 전해져 온다. 특히 국보 제135호인 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》에 포함된 30여점 중에서 당시의 생활상, 풍류문화, 음악문화를 드러내는 작품들을 살펴볼 수 있다. 이 화첩에 나타난 음악적 요소들을 분석 및 분류한 연구는 황미연의 논문을 참고하였다.

“《혜원전신첩》가운데 음악문화를 찾을 수 있는 작품은 간송미술관 소장의 <쌍검대무(雙劍對舞)>와 <무녀신무(巫女神舞)>, <주유청강(舟遊淸江)>, <청금상련(聽琴賞連)>, <상춘야흥(常春野興)>, <기방무사(妓房無事)>와 국립중앙박물관 소장 <연당의 여인>과 <거문고 줄 고르기> 등을 들 수 있다. <쌍검대무>는 관아에서 벼슬아치들이 검무를 감상하는 장면을 포착한 것이다. (참고도판 18) 검무를 추는 무용수 2명에 맞춰 반주자가 해금·피리·대금·장고·북 등 전형적인 삼현육각을 연주하고 있다. <무녀신무>는 민가에서 굿하는 장면을 그린 그림으로 옛 조선시대 무속의 모습을 단편적으로나마 보여주고 있는 회화작품이다. 갓을 쓰고 부채를 손에 든 무당과, 무당 앞쪽에 앉아 쌀이 담긴 소반을 바닥에

놓고 비는 여인의 모습이 나타난다. 그 좌측으로는 피리와 장고를 연주하는 모습이 이어진다. 그리고 한량들이 기녀들을 데리고 뱃놀이를 하는 광경을 그린 <주유청강>은 나룻배에 모두 여덟 명이 타고 있는데 세 쌍의 남녀와 뱃사공과 악사 한 명이 있다. 화면 왼쪽에 ‘피리소리는 바람을 타서 아니 들리는데 흰 갈매기가 물결 앞에 날아든다’¹⁵⁸⁾라고 화제가 적혀있다. 대금을 연주하는 악사와 생황을 불고 있는 기녀가 그려져 있다. <청금상련>은 후원 연못가에서 세 남자가 기생을 데리고 노는 풍경을 그린 그림이다. 노골적으로 여인을 무릎 위에 끌어안고 희롱하는 남자가 있는가 하면 옷매무새를 똑바로 하고 근엄하게 앉아 여인이 타는 가야금 소리를 듣는 남자도 있다. 기녀가 연주하는 가야금의 구조는 지금의 것과 별반 다른 것이 없지만 안족이 4개로 표현되어 있어 가야금을 생략해 그린 것으로 추정된다. 그리고 <상춘야흥>은 따뜻한 봄날 진달래가 피어있는 산기슭에서 봄을 즐기는 선비와 기생, 악사의 모습을 정감 있게 그렸다. 대금·거문고·해금을 연주하는 악사들의 연주모습이 실재를 방불케 한다. <기방무사>는 거문고를 애호했던 당시 문화를 반영해주는 사료이기도 하다. 이와 함께 국립중앙박물관에도 《혜원전신첩》으로 구분되어 소장되어 있는 <연당의 여인>과 <거문고 줄 고르기>라는 제목의 음악관련 신윤복 작품이 있다. <연당의 여인>에는 오른손에 생황을, 왼손에 장죽을 들고 마루에 걸터앉아 쉬고 있는 기녀의 모습이 매우 서정적으로 그려져 있다. 또 그동안 <탄금도>로 알려졌던 <거문고 줄 고르기는> 두 명의 부녀자와 한 명의 여종이 거문고 줄을 갈고 있는 장면이다. 화면 왼쪽의 여인이 오른손으로 거문고 아래의 돌패를 조정하고 있고, 왼손으로 줄을 잡아당기고 있다. 또한 오른쪽의 시종도 줄을 잡고 거 들고 있다.”¹⁵⁹⁾ (표 15)

158) “一笛晚風聽不得 白駒飛下浪花前”

159) 황미연, 앞의 논문, pp. 255~256.

작품명	소장처	음악적 요소
쌍검대무	간송미술관	검무 2명, 북·장구·대금·피리2·해금
무녀신무	간송미술관	피리·장고·무녀
주유청강	간송미술관	대금·생황
청금상련	간송미술관	가야금
상춘야흥	간송미술관	대금·해금·거문고
기방무사	간송미술관	거문고
연당의 여인	국립중앙박물관	생황
거문고 줄 고르기	국립중앙박물관	거문고

표 15 신윤복 그림에 나타난 음악적 요소

신윤복의 풍류그림 중 음악 및 공연, 퍼포먼스와 연결시켜 만든 작품으로는 <일(逸): 달아나다> 공연이 있다. <쌍검대무>에 나오는 두 여인의 동적인 칼춤 부분을 공연 중 배경이 된 벽화 부분에 추가하였다. (참고도판 18)



참고도판 18 신윤복, <쌍검대무(雙劍對舞)>, 18c 후반~19c초, 지본채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관 과 <타임머신>벽화 비교

이 외에 신윤복의 풍류그림을 작품에 직접적으로 반영한 예시 중에는 VI장에 자세히 언급할 <방 바그너 파르지팔>이 있다. (작품도판 53)

신윤복의 <주유청강>을 이 그림에 응용하였다. 특히 <주유청강>의 내용을 파르지팔이 꽃처녀들의 유혹을 이겨내는 부분에 비유하였다. <주유청강>에 나타나는 양반들을 보면 옷에 흰 띠를 매고 있는데, 이는 상중임을 나타낸다. 상중에 기생들과 물놀이를 하고 있는 인물들 중에 중앙의 인물은 이러한 세태를 비판하는 듯 못마땅한 표정으로 상황을 지켜보는데, 이는 파르지팔이 꽃처녀의 유혹을 이겨내는 장면과 흡사하다고 할 수 있다. 이 작품에 대한 자세한 설명은 VI장의 작품설명 부분에 이어진다.

IV. 일품화풍 수묵화의 조형적 적용

이 장에서는 작품군 전체에 적용할 수 있는 필묵과 구도의 방법론을 설명한다. II장에서는 일품화풍과 관련된 화론 및 미술사를 부분적으로 연구하였고, III장에서는 작품의 전체적인 주제가 될 수 있는 초현실성에 대한 연구를 진행했다. 이번 IV장에서는 본인 일품화풍 수묵화의 조형성에 대해서 이야기하고자 한다. 이는 화면의 시각연구로, 구도와 기법에 관한 내용이 전개된다.

1절에서는 전통의 필묵 중에서 어떤 묘법을 본인의 작품에 활용하고 재해석 하였는지 설명하고, 2절에서는 화론의 구도론을 작품에 활용하고 적용시킨 방법을 서술하고자 한다. 필묵의 경우 전통 화론 및 미술사의 발묵(潑墨)과 파묵(破墨) 그리고 감필법(減筆法)을 고찰하며 이를 화면에 적용한 논리와 예시들을 설명한다. 또한 미점준을 활용한 대기표현과 이의 근원적 기법에 대한 연구를 보여주하고자 한다. 구도의 경우 성김(疏)과 뽁뽁함(密), 이완(鬆)과 긴장(緊)의 기준을 활용하여 화면의 전체적 구성 및 장면들 간의 연결논리를 설명한다. 또한 부감법을 통한 다중적 시점 및 유동적 시점을 설명하고 이를 통해 화면의 중첩과 겹침에 대해 설명한다. 마지막으로 포치(布置)와 포백(布白)의 개념을 통해 여백과 인물·경물의 관계를 화면 안에 어떻게 나타냈는지 설명한다. 이 모든 요소들은 서로 상호작용하며 결과적으로 본인의 시각적 서술구조를 만들어내는데 활용된다.

1. 필묵의 현대적 적용

발묵·파묵·감필은 전부 본고에서 언급하는 일품화풍과 밀접한 관련이 있다. 발묵은 윤곽선 없이 붓의 몸통을 전체적으로 사용하면서 물과 먹의 입자를 활용하는 방법이다. 파묵은 이에 더 나아가 농담의 다양성이 추가된 것을 말하는데, 이는 담묵과 농묵을 섞어 다양한 먹의 효과를 극대화하는 방법이라고 할 수 있다. 감필은 이러한 발묵이나 파묵이 복합적으로 작용한 특정 필묵운용의 기법이다. 이는 모두 당대 일품화풍 화가들에 의해 구사되었다는 점에서 본인의 작품 기법에 근거가 되었다. 또한 사의나 화가의 표현력을 잘 드러낸다는 점에서 참고의 근거가 되었다. 각각의 묵법과 필법에 대한 기원을 살펴보고 본인의 작품에 활용하게 된 과정을 서술하고자 한다. 당대의 작가들에게 나타났던 단순한 발묵·파묵·감필의 활용은 초창기 수묵화의 비교적 단순한 도상에 직접적으로 나타났다고 할 수 있으며 이를 기초로 하여 더욱 복합적인 구도와 표현적인 필묵법을 만들어내고자 했다.

1) 발묵(潑墨)·파묵(破墨)의 현대적 변용

본인의 작품형성에 기법적으로 기본이 된 발묵법, 파묵법을 살펴보고 이를 현대화한 과정과 주관적으로 재해석한 경위를 서술하고자 한다. 우선 화론에서 나타난 발묵과 파묵의 기본적인 개념을 알아보고 이의 전개에 대해 설명하고자 한다. 발묵·파묵과 관련된 화론에는 당대 일품화가였던 장조와 왕묵(왕흡)에 대한 언급이 많이 등장하는데, 이는 일품화가들의 주된 특징이 발묵법과 파묵법을 자유롭게 구사했다는 점임을 알 수 있게 해준다.

우선 일반적으로 통용되는 발묵과 파묵의 사전적인 의미에 대해 살펴보겠다. 발묵이란 먹에 물을 많이 섞어 넓은 붓으로 윤곽선 없이 그리는

화법이다. 당대 이후 일품 화가들이 구사한 것으로 북송의 미불과 그를 추종한 그 이후의 화가들, 그리고 남송 선종화승(畵僧)들의 그림에서 많이 볼 수 있는 기법이다. 우리나라에서도 조선 초기 강희안(姜希顔), 이정근(李正根) 등의 작품들을 비롯하여 많은 그림에 이 기법이 꾸준히 사용되었다.¹⁶⁰⁾

또한 발묵은 필선을 배제하면서 주로 먹만을 사용한 것이기 때문에 먹이 선염되어 가는 효과를 낸다. 농담을 구사할 때 먹이 자연스럽게 화면에 번지거나 스며들어 가는 특징을 지니고 있다. 이를 일컬어 “필은 없고 먹만 있다”고 하였는데 ‘무필유묵(無筆有墨)’이 그것이다. 송나라에 이르러서는 여러 기법들이 혼용되면서 발묵과 파묵이 동시에 구사되는 경우도 적지 않았다. 발묵의 기법이 점점 다양화 되면서 그 활용이 구름이나 안개의 처리, 산세, 연잎 등의 표현에만 한정되지 않고, 산수, 인물, 화훼 등을 모두 포함하는 전반적인 소재로 확장된다.

역사적으로는 당대의 왕흡(王洽, ?-804)이 가장 먼저 발묵을 사용한 것으로 알려져 있다. 왕흡은 필을 사용하지 않았으며 묵즙만으로 수묵화를 그렸는데, 때로는 손, 머리카락으로 유희하면서 먹을 많이 사용하였기에 ‘왕묵(王墨)’이라고도 불렸다. 왕흡을 잇는 유명한 작가로는 송대의 양해(梁楷)가 있는데 그의 <발묵선인도(潑墨仙人圖)>는 발묵으로 그린 인물화 중 대표적인 작품이다. 양해의 작품에서 볼 수 있듯이 주로 이 시기의 발묵은 야일(野逸)하고 자유분방한 수묵화의 기법으로 격식에 얽매인 작가들과는 많은 차이를 느낄 수 있다. 이와 같이 당대에 수묵의 사용이 본격화되면서 대표적인 양대 기법, 파묵법과 발묵법이 완성되었다.¹⁶¹⁾

일본의 나카무라 후세츠(中村不折, 1866~1943)는 발묵법과 수묵선담의 유사성을 언급한다. “필묵이 몰골화(沒骨化)되어 가는 과정에서 발묵이 형성되었으며, 왕유는 가장 먼저 수묵선담을 시도하였고, 왕흡은 여기

160) 이성미, 김정희, 앞의 책, p. 88.

161) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 2008, 동문선, pp. 81~82.

서부터 한 단계 진전하여 발묵화법을 이루었다.”¹⁶²⁾

과묵이란 먹의 농담 차이를 여러 단계로 나타내는 기법이다. 장언원의 『역대명화기』에 왕유¹⁶³⁾와 장조¹⁶⁴⁾의 과묵산수에 관한 언급이 나온다.¹⁶⁵⁾ 원대 이간(李衍)의 『죽보상록(竹譜詳錄)』(1299년 서문)에는 ‘과(破)’라는 말을 과개(破開), 즉 먹에 물을 섞어 얇게 만드는 것이라고 해석하였고 역시 원대 황공망의 『사산수결(寫山水訣)』에는 “담묵으로 과한다”고 하였으며, 청대 심종건(沈宗騫)의 『개주학화편(芥舟學畫編)』(1967)에는 “농묵으로 담묵을 과한다”고 하였다. 황빈홍(黃賓紅, 1864~1955)은 “얇은 먹은 짙은 먹으로 과하고 물기 많은 부분은 마른 붓으로 과한다”고 하였다. 기타 다른 설명도 있으나 대체로 수묵화의 농담을 조절하여, 입체감 및 공간감 등 기타 조화로운 효과를 나타내는 기법을 이룬

162)鈴木敬 著, 『中國繪畫史』, 上, 東京: 吉川弘文館, 1981, p. 138.

163) 왕유(王維, 699~759). 산서(山西), 태원(太原), 기현(祁縣) 사람으로 자는 마힐(摩詰)이다. 안녹산의 난 때 반군의 포로가 되어 곤욕을 당하기도 했으나, 21세에 진사에 급제한 이후 비교적 평탄한 관료 생활을 보내며 상서우승(尙書右丞)에 이르렀다. 성품이 한적한 것을 좋아하고 불법에 깊이 공명해 30세 전후에 상처(喪妻)했으나 재혼하지 않고 일생을 독신으로 지내며 장안(長安)에 있는 종남산(終南山)의 망천(輞川)에 망천장(輞川莊)을 짓고 자연의 산수미에 탐닉했다. 시·서·화·금(琴)에 모두 능했으나 특히 그림으로 회자되어 후세에 남종화의 비조(鼻祖)로 일컬어졌다. 그러나 현대의 학자들을 왕유를 남종화의 비조로 보는 것은 비역사적이라 하여 대부분 회의적인 입장을 취한다. 저서로 『왕우승집(王右丞集)』 6권이 있다. (갈로, 앞의 책, p. 170.)

164) 장조(張操, 8세기 중반~8세기 말경 활동). 자는 문통(文通)으로 강소성(江蘇省)의 오군(吳郡) 사람이다. 벼슬은 검교사부원외랑(檢校使部員外郎), 염철판관(鹽鐵判官), 형주사마(衡州司馬), 충주사마(忠州司馬)를 지냈다. 흔히 장조원외(張操員外)라 불린다. 글을 잘하고 팔분(八分)에 능하며 산수를 잘 그려 삼절(三絶)이라 불렸다. 특히 송수(松樹)는 고금의 특출이라 일컬어졌는데, 그는 독필을 쓰거나 손바닥으로 그리는 특이한 화법을 사용했다고 한다. 저서로 회경(繪境)이 있어 그림의 요결을 서술했다고 하나 전하지 않는다. (갈로, 앞의 책, p. 170.)

165) 장언원이 언급한 취운법과 산수화가의 발묵법은 중당이후 일어난 혁신적 화풍을 구사한 일품화가들이 주로 사용한 방법이다. 일품은 당나라 말기 주경현의 『당조명화록』에 나온다. 주경현은 품등을 신·묘·능·일로 분류했다. 그리고 일품에 대해 “전통적인 육법론에 구속되지 않는 경우가 있으니 이에 ‘신·묘·능’ 외에 ‘일’을 설정했다.”고 했다. 장언원, 조송식역, 『역대명화기』, 시공아트, 2008, p. 159. 참고

다.¹⁶⁶⁾

당대 초기 이후 수묵화가 형성되고, 성당시대(713-765)의 본격적 전개과정에서 파묵의 역사가 형성되는데, 이후 발묵의 등장과 함께 건(乾)·청(淸)·갈(渴)·습(濕)·조(燥)·심(深)·탁(濁)·농(濃)·담(淡)·초(焦) 등의 다양한 기준이 나타난다. 파묵이란 농묵을 담묵으로 깨트려 나가는 것을 말한다. 먼저 짙은 먹인 농묵을 사용하여 윤곽을 그은 다음 얇은 먹인 담묵을 사용하여 필획이나 선염(渲染)을 더하며 농묵과 조화를 이루게 하는 방법이다. 농담의 변화가 없는 선을 사용하거나 비교적 딱딱한 필선이 주로 사용되었던 회화적 흐름에서 파묵은 농담을 자유롭게 구사하는 기법적인 변화를 제시함으로써 수묵화의 획기적인 기법으로 사용되었고 화가들의 독자적인 화풍을 형성하는 데 막대한 영향을 미치게 된다.

파묵에 담묵, 농묵, 습묵(濕墨), 온묵(溫墨) 등의 다양한 묵법이 적용되면서 더욱 자유로운 표현기법이 사용된다. 천이 아닌 화선지 등의 종이도 일반화되고, 먹과 붓의 사용이 점차 다양하게 개발되면서 파묵 기법은 본격적으로 확산된다.

형호는 필법기 중 육요(六要)에서 ‘묵자(墨者), 고저운담(高低暈淡)’이라는 기록을 남겼는데 이는 당시 파묵의 사용이 일반화되었음을 나타내고 그 농담에 높낮이가 있었다는 점을 말해준다.

파묵의 역사적인 기원은 남조(南朝) 양(梁)나라의 소역(蕭繹, 508?-554?)이 《산수송석격(山水松石格)》에서 처음 언급한 것으로 거슬러 올라간다. 이후에 당대의 장언원이 『역대명화기』에서 왕유를 언급하면서 “왕유의 파묵산수를 보니 필적이 힘이 있고 시원스럽다.”¹⁶⁷⁾고 말했는데 이를 통해 당시 왕유가 파묵법을 사용했음을 알 수 있다. 또한 장조를 언급한 부분에서도 역시 파묵에 대한 설명이 나타난다.¹⁶⁸⁾ 장조에 대한 갈로의 설명은 다음과 같다.

166) 이성미, 김정희, 앞의 책, p. 221.

167) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 「10券」, “曾見破墨山水, 筆跡勁爽.”

168) 최병식, 앞의 책, pp. 79~82.

당시 장조가 그림 그리는 것을 목격했던 부재(符載)¹⁶⁹⁾는 장조가 그림을 그리기 전에

“다리를 뻗고 앉아 기(氣)를 고무시켜 신묘한 피가 비로소 피어나게 했다.”¹⁷⁰⁾

고 말했다. 그리고 붓을 움직일 때의 설명은 다음과 같다.

“마치 흐르는 번개가 허공을 치고 무서운 폭풍이 하늘을 휘몰아치듯 붓을 휘날리고 먹을 뿜으며 마치 찢어질 듯이 손바닥으로 움켜잡았다.”¹⁷¹⁾

장조가 그림 그리는 것을 보면 격렬한 감정이 가슴 속에 가득해 필묵으로 신속하게 풀어낸다고 했다. 장언원은 『역대명화기』에서 오도자의 행적을 서술한 뒤 다음과 같이 말했다.

“이로써 글씨와 그림의 기예는 모두 힘찬 마음으로 이룰 수 있는 것이요 또한 나약한 사람이 능히 이룰 수 있는 것이 아님을 알 수 있다.”¹⁷²⁾

나약한 사람이란 고지식하고 담력이 없는 사람을 가리킨다. 장언원이 말한바 “모두 힘찬 마음으로 이루었다”는 것은 또한 장조에게도 적용되니, 오도자와 장조는 모두 이러한 계통의 화가에 속하는 것이다. 부재는 계속해서 다음과 같이 서술했다.

169) 부재(符載, 8세기 중반~9세기 초경). 자는 후지(厚之)이고 촉(蜀) 사람이다. 처음에는 여산(廬山)에 은거했으나 후에 서산장서기(西山掌書記), 감찰어사(監察御史)를 역임했으며 시에 능했다. (갈로, 앞의 책, p. 172.)

170) 符載, 「觀張員外畫松石序」. “(員外居中,) 箕坐鼓氣, 神氣始發.” 이 글은 姚鉉編, 『唐文粹』 卷9에 실려 있는데, 원제는 「江陵陸侍御宅燕集觀張員外畫松石序」 (강릉 육시어택의 잔치 모임에서 장원외가 그린 송석도를 보고 쓴 서문)이다.

171) 符載, 「觀張員外畫松石序」. “(其駭人也,) 若流電激空, 驚飈戾天. (摧挫幹掣, 擣藿瞥列.) 毫飛墨噴, 攄掌如裂, (離合惘恍, 忽生怪狀.)”

172) 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷9, 「唐朝上」, ‘吳道玄’. “是知書畫之藝, 皆須意氣而成, 亦非懦夫所能作也.”

“그가 그림을 그릴 때는 이미 신묘한 기교는 내버린 채 뜻이 그윽하고 현묘해 사물이 마음속에 있고 눈이나 귀에 있지 않았다. 그리하여 마음속에서 얻어 손에 응하고 독자적인 모습과 절묘한 모습이 붓 닿는 대로 나타나는데, 기(氣)가 어렴풋이 교류해 신(神)과 더불어 동류가 되었다.”¹⁷³⁾

즉 장조는 그림을 그릴 때 그리는 대상이 모두 ‘마음속(靈府)’에 있어 ‘법도를 내버리고(遺法機巧)’ 마음에서 얻어 손으로 응해낼 수 있었다는 것이다. 이 외에도 장조에 대한 기록이 더 있다. 한번은 산수화가 필필¹⁷⁴⁾이 장조가 그림 그리는 것을 본 적이 있는데, 그는 장조가 오직 끝이 뭉툭한 붓만 사용하고 혹은 손으로 비단 바탕을 문질러 그리는 것을 괴이하게 생각해 그에게 어디에서 이러한 기술을 배웠는지 물었다고 한다. 장조가 “밖으로는 조화를 배우고 안으로는 마음의 근원에서 얻었다.”¹⁷⁵⁾고 대답하자 필필은 매우 경탄해 그만 붓을 꺾고 말았다는 것이다.

또한 장언원은 일찍이 어느 노인으로부터 다음과 같은 말을 들었다고 한다. 즉 장조가 그의 집에서 여덟 폭의 산수를 그리며 과목을 썼는데, 뜻밖에 주체¹⁷⁶⁾의 난을 만나 완성하지 못한 채 도피했다는 것이다. 이 부분의 『역대명화기』 해설은 다음과 같다.

173) 符載, “觀張員外畫松石序. 當其有事, 已知遺法機巧, 意冥玄化, 而物在靈府, 不在耳目. 故得於心, 應於手, 孤姿絕狀, 觸毫而出, 氣交沖漠, 與神爲徒.”

174) 필필(畢宏, 8세기 중반경 활동). 하남(河南) 연사(僂師) 사람으로 천보(天寶) 연간(742~756)에서 어사(御史)와 좌서자(左庶子)를 지냈다. 수석(樹石)과 고송(古松)에 특히 뛰어나 기고(奇古)한 화풍으로 이름이 있었고 산수에도 능했으나, 후에 장조를 만난 후 붓을 꺾고 말았다고 한다. (갈로, 앞의 책, p. 173.)

175) 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷10, 「唐朝 下」, 「張操’. (操曰, “外師造化, 中得心源.”

176) 주체(朱泚, 742~784). 덕종(德宗) 때의 반신(叛臣). 어려서부터 아버지를 따라 종군(從軍)했는데, 처음에는 이회선(李懷仙) 밑에서 경략부사(經略副使)로 있었으나 이회선이 주희채(朱希彩)에 의해 살해되고 주희채가 다시 그 부하에 의해 살해되는 틈에 병권을 장악하고 서울로 진출해 실권자로 군림했다. 덕종 2년, 모반이 폭로 되었지만 사면되었는데, 덕종 4년 요령언(姚令言) 등의 반란군에 의해 반군의 장으로 추대되어 대진황제(大秦皇帝)라 일컫고 다음 해 국호를 한(漢)으로 고친 뒤 스스로 천황(天皇)이라 칭했으나 관군에 의해 서울이 함락되자 서쪽으로 도주하다 부하에 의해 참살되었다. (갈로, 앞의 책, p. 174.)

“나 장언원은 매번 집안 어른의 말을 들었다. 장조는 우리 집안사람으로 언제나 우리 집에 머물러서 우리 집에는 그의 그림이 많았다. 일찍이 (장조에게) 8폭 산수병풍을 그리게 했을 때 (우리 집은) 장안 평원리에 있었다. 파묵이 마르지 않았는데, 주체의 난(783)이 발생해 수도에서 소동이 일어나자 장조 역시 바로 도피했다. 집안사람이 화구 틀에 그림이 그대로 있는 것을 보고는 급히 떼어 놓았다. 이 병풍 그림은 장조가 작품에 마음 썼던 바를 가장 잘 볼 수 있는 것이었다.”¹⁷⁷⁾

장조는 끝이 뭉툭한 붓을 쓰거나 혹은 손으로 그렸는데, 당시 이것은 신선한 방법이었지만 이러한 화법 자체가 보편적 의의를 갖고 있는 것은 아니었다. 예술표현의 새로운 창조라는 점에서 말하면 이는 오히려 파묵법이라고 할 수 있다. 파묵이란 물로 먹의 농담을 깨뜨려 먹에 진하고 옅고 마르고 젖는 변화를 줌으로써 먹색을 풍부하게 하는 것인데, 이는 장조의 새로운 공헌이다.¹⁷⁸⁾

이와 같은 발묵·파묵 기법은 당대 일품화풍 화가들의 중요한 특징이며 이를 참고로 한 본인의 초창기 작품 형식에 기본이 되었다. 농담의 변화와 습기의 다양한 조절을 통해 자연스럽게 나타나는 효과로 표현적 화면을 만들어내고자 했다. 앞서 설명했던 왕묵 및 장조를 비롯한 일품화가들의 작품은 현재에 전해지고 있지 않으나, 발묵법과 파묵법을 개성적으로 표현한 석각, 팔대산인, 제백석의 그림은 그 연장선에 놓아볼 수 있을 것이다. 팔대산인의 <팔팔조도(叭叭鳥圖)>와 본인의 작품 <불의신로계>를 보면 발묵과 파묵이 두드러지게 나타난다. 팔대산인은 <팔팔조도>에서 먹의 번짐을 활용해 깃털의 느낌을 살렸고 농담의 강약을 통해 새의 동세에 리듬감을 만들어냈다. 본인은 <불의신, 로계>에서 불타오르는 화염을 발묵과 파묵으로 표현했다. (참고도판 19), (작품도판 3)

177) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 「10券」 “彥遠每聆長者說, 璪以宗黨, 常在予家, 故予家多璪畫. 在長安平原里, 破墨未了, 值朱泚亂, 京城騷擾, 璪亦登時逃法. 家人見畫在幀, 蒼忙挈落.”

178) 갈로, 앞의 책, pp. 169~174.



참고도판 19 (좌) 팔대산인, <팔팔조도(叭叭鳥圖)>, 명말청초, 지본수묵, 31.8x27.9cm, 개인/ (우·상) 석각(石恪), <이조조심도(二祖調心圖)>, 오대, 지본수묵, 35.5x129cm, 동경 국립박물관/ (우·하) 제백석, <세이도(洗耳圖)>, 1932~9년, 42x90cm, 개인



작품도판 3 <불의 신, 로게>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

2) 감필(減筆)의 현대적 적용

발묵·파묵과 더불어 감필법을 본인의 수묵화 작품에 활용하였다. 형태를 생략하며 표현력을 극대화하고자 한 필법을 초창기 단순한 형태의 작품들에 응용하였다. 이러한 감필법을 복잡한 구도의 작품에도 활용한 예시를 설명하고자 하는데, 다양한 묘법 안에서 부분으로써의 감필법을 설명하고자 한다. 단순한 작품의 경우 당대 양해의 작품을 근거로 삼았으며, 다양한 구도에 활용한 경우는 명·청대의 영향을 받은 조선후기 도석인물화에 나타나는 감필법의 확장적 사용을 근거로 삼았다. 현대 작가 중에는 김성희의 연구와 작품 예시를 통해 감필법의 현대적 적용에 관련된 선례를 들고자 한다.

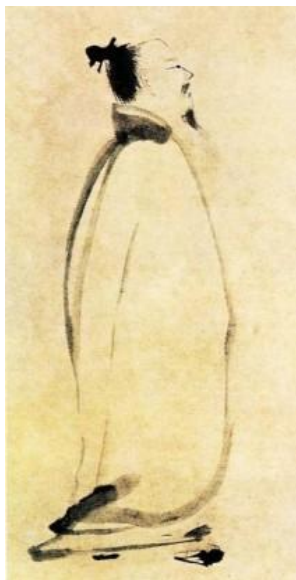
감필법에 대한 사전적인 의미를 먼저 살펴보겠다. 감필법은 필선의 수를 더 이상 줄일 수 없을 만큼 최소한의 선으로서 대상의 정수를 자유분방하고도 재빠른 속도로 간략하게 묘사한 기법이다. 세필(細筆)이나 공필(工筆)과 대비되는 기법이다. 주로 선승화가들에 의해 애용되었고 남송의 양해가 전통을 확립시킨 것으로서 인물화를 사의적으로 표현할 때 많이 쓰인다.¹⁷⁹⁾

중국의 당대 및 조선시대 후기의 감필법을 연구한 김성희의 논문을 참고하여, 감필법을 살펴보고 이를 어떻게 구도에 응용하였는지 살펴본다.

감필묘에 대하여 주리정(周履靖)은 ‘마원과 양해의 유형’이라 언급하고 있다. 묘법의 전개는 대개 중당 이전에는 고르게 정돈되며 가늘고 굳센 선조였으며, 중당 이후에는 둥글고 굳세면서 힘있게 꺾인 선조가 함께 쓰여졌다. 남송 이후 방필(方筆)이 구사되고 변화가 더욱 많아지며 복잡해진다. 거칠고 세밀함[細], 모나고 둥글[方圓], 굳세고 부드러움[剛柔], 마르고 습함[乾濕] 등 많은 종류의 선조가 이루어져 풍부한 발전을 보였

179) 이성미, 김정희, 앞의 책, p. 14.

다. 이 시대 양해의 묘법은 이러한 조방한 필묵법의 정점에 있었다. 양해의 <이백행차도(李白行吟圖)>에서는 선의 굵기, 속도, 압찰의 변화가 다양한 단 몇 필의 선조로만 그려진 것을 볼 수 있다. 감필묘는 중봉(中鋒)과 측봉(側鋒)이 자유롭게 구사되고 다양한 선조의 변화로 말미암아 고시묘(枯柴描)·절로묘(折蘆描) 등이 가미된 혼합적인 요소를 내포한다. 이 묘법은 묵법이 확대된 발묵적인 요소로까지 연계되며 그 예는 양해의 <발묵선인도(潑墨仙人圖)>에서 보여진다.¹⁸⁰⁾ (참고도판 20)



참고도판 20

(좌) 양해, <이백행차도>, 지본수묵, 80.8x30.3cm, 동경 국립박물관

(우) 양해, <발묵선인도>, 지본수묵, 48.7x27.7cm, 대북 고궁박물관

이러한 감필법을 현대 수묵으로 적용한 예시로는 김성희의 작품을 들 수 있다. 김성희는 「조선후기 회화기법 연구 - 인물화 묘법과 산수화 준법 및 수지법을 중심으로」의 논문에서 연구한 묘법을 작품에 다양하게 활용하는데, 1997년에 제작된 작품 <어주도>를 살펴보면 감필법의 특징이 드러난다. 특히 뱃사공과 배의 표현에서 감필법과의 연관된 점을 찾아볼 수 있다. 여러 번 쌓아올린 바탕재 위의 화면에서 다양한 선묘를 구사

180) 김성희, 앞의 논문, p. 19.

하였으나, 강한 농묵으로 그려진 인물과 배의 표현은 다른 요소들과 대조를 이루며 감필법의 생동감과 리듬감을 만들어 낸다. (참고도판 21)



참고도판 21 김성희, <어주도(魚舟圖)>, 1997, 장지에 먹과 채색, 69x97cm

2000년대에 제작된 김성희의 <홍중구학Ⅰ>, <홍중구학Ⅱ>를 살펴보면 인체의 표현에 있어서 생략이 더욱 두드러지며 기호에 가까운 형태표현이 나타난다. <홍중구학Ⅱ>의 묘법은 철선묘라고 할 수 있으나 형태의 표현은 감필법의 생략과 연관성이 있다. 이 두 작품에서 나타나는 인물의 기호화와 복합적인 묘법은 단순히 감필법의 연장선으로만 설명할 수 없는 작가의 개성이자 새로운 시도라고 할 수 있다. 감필법과, 철선묘 등의 다양한 선묘를 화면 안에 구성하고, 여러 번 겹쳐 쌓아올린 바탕재와 필획을 대조시키면서 화풍을 만들어낸 점은 과히 전통 묘법의 현대적·주관적 해석라고 할 수 있으며 이에 대한 성공적 예시라고 할 수 있다. (참고도판 22)



참고도판 22 (좌) 김성희, <흉중구학(胸中丘壑) I>, 2000, 장지에 먹과 채색, 82.5x148cm/ (우) 김성희, <흉중구학II>, 2000, 장지에 먹과 채색, 82x140cm

감필법을 활용한 필자 작품의 예시로는 <빨래인간>과 <시계인간>을 들 수 있다. 화면 안에 단독의 인물을 배치했다는 점, 인체를 단순화하며 표현적 생략 및 변화를 시도했다는 점, 먹의 농담 및 속도변화 등을 통해 생동감 있고 독특한 구성을 한 점은 감필을 참고하여 본인의 형상으로 재해석한 예시라고 할 수 있다. <빨래인간>에는 두 개의 자아가 나타나는데 세탁기에서 갓 꺼낸 듯한 옷감에 비유된 너털너털해진 한 인물을 또 다른 자아가 손에 들고 있다. <시계인간>에는 허공을 허우적거리며 발버둥치는 인물이 그려져 있는데 등에 짚어진 시계는 데드라인에 쫓기며 살아가는 상황을 비유한 것이다. 팔꿈치 밑으로 흘러내린 담묵은

마치 눈물의 표현과도 같다. 일과 시간에 쫓기고 피로에 찌들어 힘겨워하는 현대인을 표현했다는 점에서 풍자와 현실적 내러티브가 나타나지만 그 기법은 양해의 <이백행차도>나 <발묵선인도>에서 나타나는 필선 및 먹의 운용에 영향을 받아 그린 것이다. (작품도판 4)



작품도판 4 (좌) <빨래인간>, 2015, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <시계인간>, 2015, 지본수묵, 70x70cm

양해의 영향을 받았던 초창기 수묵화에서 더욱 개성적인 표현을 하면서 점점 복잡한 화면구성을 하게 되었는데, 그 부분에서는 감필법을 어떻게 활용하였는지 조선후기의 도석인물화에 나타난 묘법을 살펴보고 설명하고자 한다. 김성희의 논문에서 중국의 감필을 조선시대의 회화에 적용하며 분석한 부분이 나오는데, 복잡한 구도 안에서 감필법의 요소를 찾아내어 설명한다. 이는 본인 작품의 전체적인 구도 안에서 감필법을 설명하는 논리에 실마리를 제공했다. 당대의 묘법이 명·청대로 이어져 조선후기에 영향을 준 연구는 김성희의 논문을 참고하였다.

“조선시대에는 양해식의 단순한 감필법에서 더욱 나아가 개성이 두드러지는 물골법 및 묵법을 강조한 감필화가 자주 구사되었다. 표현적 생동감이 뛰어난 심사정(沈師正, 1707~1769)의 <하마선인(蝦蟆禪人)>을 보

면 하의의 선과 다리 선 등은 지두화법(指頭畫法)을 써서 거친 선적 표현을 하였으나 나머지는 측필의 시필묘(柴筆描)를 써서 전체적으로는 묵법을 강조하였다.……심사정(沈師正)과 더불어 이공린(李寅文), 홍대연(洪大淵), 최북(崔北) 등이 지두화법을 구사하였는데, 그 화법의 연원으로 청대 고기패(高其佩, 1672~1734)의 화법과 연관을 가지고 있음이 지적되고 있다. 고기패의 <잡화책(雜畫冊)> 중 제2화의 인물도에서는 날카로운 선조로 안면, 하의 등이 표현되고 그 외에는 몰골법의 묵법으로 그려진 감필묘를 볼 수 있다. 이러한 감필묘는 조선후기 다른 작가들에게서도 자주 보여지는데 김홍도의 <녹선취생(鹿仙吹笙)>이 그 한 예이다. 사슴을 배경으로 선 두 사람은 비교되는 다른 필묘형식으로 그려지고 있다. 허리를 굽힌 앞 사람은 몰골법에 가까운 필치로써 묵법을 강조하는 감필묘를 이루었으며, 생황을 부는 뒷사람은 백묘법의 필법을 써서 대비감을 주었다. 이는 김홍도의 《풍속화첩(風俗畫帖)》 중에 있는 두 본의 <군선도(群仙圖)>가 각각 필법과 묵법으로 대비되고, 그 중 문창(文昌)이 그려진 본은 다시 문창과 여타의 신선들을 필법과 묵법의 감필묘로 대비시킨 점에서도 볼 수 있다.” (참고도판 23)



참고도판 23 (좌) 김홍도, <녹선취생(鹿仙吹笙)>, 조선시대, 지본담채, 26x35.5 cm, 간송미술관/ (우) 김홍도, <군선도(群仙圖)>, 조선시대, 지본담채, 26.1x48.0 cm, 국립중앙박물관

“이러한 화법은 역시 청대의 양주화와 중의 황신(黃慎, 1687~1770)이

매우 자주 구사한 방식임을 볼 수 있다. 그의 <어옹어부도(漁翁漁婦圖)>에서는 섬세한 선으로 그려진 어부의 앞쪽으로 어옹은 물골·과묵 등의 묵법이 강조된 감필묘로 구사되어 대비를 나타내었다. (참고도판 24) 황신의 이러한 화법은 그의 많은 ‘철괴도’에서도 보여진다. 또한 묵법과 축약된 필법이 대비된 효과는 민정(閔貞, 1730~?)의 화법에서도 자주 구사되었고 그의 <팔자관등도(八子觀燈圖)> 등에서 그 예가 보여지며 금농(金農, 1687~1763)의 <향림소탑도(香林掃塔圖)>와 이후 소육봉(蘇六朋, 1798~?)의 <유등야독도(油燈夜讀圖)>에서도 그 맥이 이어짐을 볼 수 있다. 조선후기의 이러한 예는 심사정의 <철괴>, <신동절로도해(神童折蘆渡海)>나 김홍도의 <염불서승(念佛西昇)>, <종일무화(終日無話)>, 이수민(李壽民, 1783~1839)의 <해섬자도> 등에서 폭넓게 나타나고 있는데, 그 필치에서 황신의 방일함과 차이점을 보인다.”



참고도판 24

(좌) 김홍도, <낭원투도>, 조선시대, 지본담채, 102.1x49.8cm, 간송미술관

(우) 황신(黃愼), <어옹어부도>, 청대, 지본담채, 118.4x65.2cm, 남경시박물관(南京市博物館)

“한편 묵법이 강조된 감필묘는 아니나, 굵고 강한 독필(秃筆)의 필획으로 의습을 표현하고 안면은 현실감이 드는 섬세한 표정묘사와 음영묘사의 화법이 간송미술관 소장 김홍도의 <낭원투도(閔苑偷圖)> (참

고도판 24), <절로도해(折蘆渡海)> 등에서 보여지고 있어 주목된다. 이러한 특징은 이전의 도석인물들이 보인 먼 피안의 세계에서 온 듯한 표정과는 차이가 나며, 일견 경직감이 드는 기하학적 의습형세를 이루는 이전 세대의 전통과는 다르게, 보다 유연하고 자연스러운 형세를 자유롭고 활달한 묘법으로 그려내고 있다. 이 점은 양주화파 중 특히 민정의 화법에서 볼 수 있는 요소로 <유해희섬도(劉海戲蟾圖)>나 <하마선인도(蝦蟆禪人圖)> 등에서 그 예를 볼 수 있다. 그러나 파필(破筆)을 이룬 듯한 시필묘(柴筆描)와 쥔두묘(攄頭描), 갈필로써 거칠게 그어 나가거나 빠른 필세가 번잡하게 뒤섞인 양주화파와는 달리 김홍도는 중봉의 독필인 쥔두묘나 부분적인 감람묘(橄欖描)를 훨씬 정제된 필획으로 구사한 것을 볼 수 있다.”¹⁸¹⁾ (참고도판 24)

김성희의 연구에서 알 수 있듯이 당대에 형성된 감필법이 청대 개성적 표현의 감필법으로 연결되고, 이것이 다시 조선시대로 연결되며 또 다른 개성의 감필법으로 표현된 점은 본인의 작품 활용에 중요한 기반이 되었다. 한 가지 묘법이 시대에 따라 변화하고, 다른 문화권으로 전파되면서 다양하게 변화한 특징은 현대의 수묵화에도 적용시킬 수 있는 가능성을 마련해준 셈이 되었다.

특히 미술사에서 작가의 개성에 따라 감필법의 필묵이 변화해왔다는 점은 작품 <귀모양의 운전사>에 필자의 시각적 특징을 마음껏 표현할 수 있는 계기가 되었다. 또한 단일 인물에 적용되었던 양해 스타일의 감필법이 김홍도 <군선도>에서는 군상 화면 안에 부분적으로 적용되었는데, 이와 같은 예시는 본인의 작품 <도석인물화 판타지>의 구성 근거를 마련해주었다. 여러 도상들이 병치된 복잡한 구도 안에서 부분적으로 감필법을 구사했다. (작품도판 5·6·9)

181) 김성희, 앞의 논문, pp. 33~35.



작품도판 5 <귀모양의 운전사>, 2017, 지본수묵, 70x70cm



작품도판 6 감필법의 활용, <도석인물화판타지> 부분

3) 미점준·횡점을 통한 대기표현

본인의 작품에서 미점준·횡점을 활용하여 대기를 표현한 부분들이 있다. 화면의 구도 상에서 시선의 중첩과 겹침을 통해 표현된 다양한 공간들과 시간성을 표현하는 과정에서 장면 사이들을 연결하거나 특정 장면의 대기를 표현하기 위해 이러한 기법을 활용하였다. 이러한 미점준·횡점의 활용은 미불(米芾)의 작품에서 나타난 점법에서 왔다고 할 수 있는데, 점의 응용뿐만 아니라, 파묵·발묵을 조화롭게 썼던 점을 참고하여 작품에 반영했다.

미점준은 역대 준법중 가장 자주 구사되어 온 준법 중의 하나로, 그 표준을 미불¹⁸²⁾에 두고 있다. 이림찬(李霖燦)이 미불의 진작이라고 예시한 <춘산서송도(春山瑞松圖)>에서는 운연(雲煙)이 자욱한 위로 솟은 산 봉우리들에 쌀알 같은 수평의 횡점들이 층층이 가해졌는데, 중·담묵의 점 위로 다시 농묵의 점들이 파묵법으로 더하여 졌다. 또한 오른 편에서 비쳐드는 빛을 의식한 듯하며 음영을 따라 가해진 점들 위로 먹칠 바림

182) 미불(米芾, 1051~1107). 형주의 양양(襄陽)출신으로 자는 원장(原狀)이고 호는 해악외사(海嶽外史), 양양만사(襄陽漫士), 녹문거사(綠門居士)이다. 태상박사(太常博士), 서화학박사(書畫學博士), 지회양군(知淮陽軍) 등을 역임했으며, 예부원의랑(禮部員外郎)을 지냈기 때문에 흔히 예부의 별칭인 남궁(南宮)이라 불린다. 시·서·화 삼절로 일세(一世)를 울린 다예인(多藝人)으로서 그림은 왕후과 동원을 종(宗)으로 삼아 운산(雲山), 연수(煙樹)의 독특한 미가산수를 창안했고, 서예는 이왕(二王)의 필의를 얻어 침착하고 통쾌하고 마치 준마를 탄 듯한 입신의 경지에 들었다. 감식에 있어서도 당대는 물론 고금의 제일이라 일컬어진다. 서화기물의 수장에도 탐닉해 명화를 빌려다가 똑같이 모사한 뒤 진품과 모사한 것을 바꿔 수장가의 감식안과 자신의 화기(畫技)를 시험했는데, 이와 같이 하여 모은 것이 천여 점 이상이었다고 한다. 또한 대단한 기인으로 유명한데, 돌을 몹시 좋아해 지무위주(知無爲州)로 있을 때 기이한 거석을 보자 의관을 갖추어 절을 하고 그것을 형이라고 불렀다 한다. 또 한 번은 휘종의 병풍에 글씨를 썼을 때 휘종이 매우 칭찬하며 원하는 바를 묻자 휘종이 애용하는 단계연을 달라고 하여 하사 받았는데, 기쁜 나머지 이를 품속에 넣어 귀가했기 때문에 옷이 먹물에 젖었다고 한다. 저서로 『화사(畫史)』, 『서사(書史)』, 『연사(硯史)』, 『해악명언(海嶽名言)』, 『해악제발(海嶽題跋)』 등이 있다. (갈로, 앞의 책, p. 274.)

하고 있다. 이처럼 자욱한 운무(雲霧)와 묵의 바림, 미점들은 그의 <운기루도(雲起樓圖)>에서도 보인다. 이러한 미점준의 기원에 대하여 『개자원화전(芥子園畫展)』이나 『유몽거화학간명(蒙幼居畫學簡明)』에서는 모두 오대 동원(董源)에서 시작하였다고 하고 있다. 동기창(董其昌)도 『화안(畫眼)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

“동원과 거연 스님은 모두 먹으로 구름의 기운을 그렸는데, 거기에는 토해내고 삼켜내며 있고 없어지는 기세들이 있었다. 미씨부자는 동원·거연의 법을 배워서 약간 그 복잡한 것을 제거하였다.……동원이 나무를 그릴 때……또 작은 나무를 그림에 있어, 다만 그것을 멀리서 바라보면 나무와 같지만 실제로는 연속된 점에 의지하여 형태를 이룬 것이다. 나는 이것을 ‘미씨의 낙가점의 기원이다’라고 말한다.……미불의 그림은 혼후하다는 데서 어렵다. 그러나 담묵·농묵·발묵·파묵·적묵·초묵 등을 사용하여 그것을 모두 얻을 수 있었다.……운산은 측면에 의지하여 세를 일으키지 양쪽 변을 모아서 완성하지 않는다.”¹⁸³⁾

따라서 위의 고서에 언급된 미점준의 기원인 동원의 화법을 거슬러 올라가면 <소상도(瀟湘圖)>에서는 단피마준(短披麻皴)과 반두준(礬頭皴)으로 기본을 그린 후에 요처에 따라 찬점(攢點)들을 가하고 있고, 먼 거리의 나무들 역시 동기창의 언급대로 찬점들로 이루어져 있음을 보게 된다. 그러나 이처럼 방향성이 없는 작은 찬점들이 독립하여 횡필의 미점으로 이어진 점은 큰 변화라 할 수 있고, 미불의 독창성이라 할 수 있을 것이다.¹⁸⁴⁾

183) 董其昌, 『畫眼』, “董北苑僧巨然都以墨染雲氣, 有吐吞變之勢米氏父子宗董巨法稍刪其繁複...董北苑畫樹...又有作小樹但只遠望之似樹其實馮點綴以成形者余謂此即米氏落茄之源...老米畫難於渾厚但用淡墨濃墨潑墨破墨積墨焦墨盡得之矣...雲山依皆依側邊起勢不用兩邊合成”

184) 김성희, 앞의 논문, pp. 91~92.



작품도판 7 미점준·횡점을 활용한 대기 표현

미씨부자의 미점준을 본인의 작품에 활용하게 된 두 가지 근거가 있다. 첫째는 나무나 숲의 모습을 점의 형태로 생략한 것이다. 그림에도 불구하고 화면 안에서 관객들에게 숲의 모습을 연상하도록 한 점은 이 기법의 대담함과 독창성이라고 할 수 있다. 둘째는 습윤하고 안개가 낀 산 중의 대기나 구름을 표현했다는 점이다. 나무를 점으로 생략한 것과는 반대로 이 부분에서는 보이지 않는 대기를 점으로 표현했다. 본인 작품에는 다양한 장면이 중첩되거나 병렬식으로 구성되면서 화면 안에 가득 채워지는데, 각각의 장면들을 분리시켜주는 역할을 하는 것이 이러한 미점준의 활용이다. 3차원적 시간과 공간을 뛰어넘어 다차원의 상상세계를 표현한 장면들 간의 연결로 횡점들을 활용했다. (작품도판 7·8)



작품도판 8 <생각하는 사람>, 2015, 지본수묵, 70x70cm

2. 구도의 현대적 적용

이번 절에서는 일품화풍을 근거로 시작한 단순한 이미지들을 응용하여 다양한 구도를 만들어낸 근거를 설명한다. 복잡한 산점투시로 펼쳐지는 화면 각 부분의 특징들을 ‘성김과 뻑뻑함’, ‘이완과 긴장’의 성질로 설명하고자 하며, 그 외에도 형상들의 ‘중첩과 겹침’, 여백과 관련된 ‘포백과 포치’의 개념을 통해 다각적인 설명을 추가한다.

1) 성김[疏], 뻑뻑함[密], 이완[鬆], 긴장[緊]의 조화

성김과 뻑뻑함, 이완과 긴장의 기준을 활용하여 표현적인 일품화풍의 기본구도를 만들고 다양한 표현을 시도하였다. 이러한 기준은 왕백민의 저서에 나타난 분류를 참고하였다. 소(疏)·밀(密)·송(鬆)·긴(緊)의 근거를 통해 전체 화면의 구성 및 각 화면 간의 유기적 연관성에 대해서도 설명하고자 한다. 화면을 가득 채운 작품의 경우 미술사의 예시로는 왕몽의 작품을 들며 설명하였는데, 소·밀·송·긴의 원리를 적절하게 적용할 수 있었다.

왕백민은 평범함과 가지런함의 대비로 소·밀을 설명한다. “그림은 평범한 것[平]을 꺼리고, 가지런한 것[齊]을 꺼리며, 균일한 것[均]을 꺼린다. 그림은 마땅히 평범하면서도 평범하지 않고, 균일하면서도 균일하지 않으며, 가지런하면서도 가지런하지 않아야 비로소 좋은 그림이 될 수 있다. 성긴 것[疏]이 있고 뻑뻑한 것[密]도 있으면 곧 평범하고 균일한 것을 깨트려야 한다. 성김과 뻑뻑함에는 흥취가 있어야 하니, 이른바 성긴 곳은 말이 달릴 수 있고, 뻑뻑한 곳은 바람이 통하지 않게 한다(疏可走馬, 密不通風)는 것은 구도를 처리함에 있어서 성긴 곳은 성기게 해야 되고 뻑뻑한 곳은 뻑뻑하게 해야 된다는 것을 요구한 것이다.”¹⁸⁵⁾

185) 왕백민, 강관식역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991, p. 75.

‘이완과 긴장’의 개념은 대나무에 비유하여 설명했다. “송·진은 한편으로는 필묵을 사용하는 데 있어서의 이완과 긴장을 가리키고, 다른 한편으로는 화면 위의 형상의 모임과 흩어짐을 가리키는 것이다. 혹 어떤 경우는 이 양자가 하나로 얹혀 결합되는 경우도 있다. 예를 들어 죽순은 봄비가 내리고 나면 무수한 줄기가 싱싱하게 돋아나는데, 맑은 바람이 불면 가지가 사방으로 퍼지고 어린 잎은 훑날려 춤을 춘다. 그리하여 이를 보면 여유 있고 느슨하게 해야 되며, 선도 마땅히 유창한 듯하게 해야 된다. 또한 강한 바람이 푸른 대나무에 불어 닥치면 가지와 잎이 한쪽으로 밀려서 쓰러지는데, 어떤 대나무 가지는 되돌아가려고 버티지만 강한 바람이 계속 불어 되돌아가는 것이 허용되지 않는다. 그리하여 이를 보면 긴장되게 느껴진다. 따라서 붓을 사용하여 선을 그을 때도 자연스럽게 굳세고 힘차며 긴장되게 해야 한다. 물론 이완과 긴장은 또한 잘 배합해야 하니, 긴장된 곳에도 이완된 곳이 있고, 이완된 곳에도 긴장된 곳이 있어야 한다. 평범하고 균일하게 처리하는 것과 긴장되지도 않고 이완되지도 않은 것은 제일 피해야 되는 것이다.”¹⁸⁶⁾

실제 화가들 중에는 왕몽(王蒙, 1308-85)과 예찬(倪瓚, 1301-74), 진헌장(陳憲章, 15세기 중엽경 활동)을 통해 성김과 뻑뻑함을 설명했다. “회화의 풍격(風格)에는 뻑뻑한 체(密體)도 있고 성긴 체(疏體)도 있다. 고대의 산수화가 중에서 왕몽은 ‘뻑뻑한 체’이고 예찬은 ‘성긴 체’이다.” (참고도판 25) 명나라 진헌장의 매화에 대해서는 “가지와 꽃이 수없이 많아 거의 그림 전체를 가득 채우고 있다. 그러나 어떤 사람이 그린 매화는 성기고 간략하여 몇 개의 가지에 불과한 것도 있다.”고 하였다.¹⁸⁷⁾

마지막으로 왕백민은 이러한 화면구성의 요소의 옳고 그름을 따지기 보다는 요소들 간의 균형을 강조한다. “결론적으로 말하면, 성김과 뻑뻑함, 이완과 긴장, 마름[乾]과 젖음[濕], 강함[剛]과 부드러움[柔] 등의 문제는 화면에서 이 모든 대립을 통일시켜 모순이 발생되지 않도록 해야만

186) 왕백민, 앞의 책, p. 75.

187) 왕백민, 앞의 책, p. 75.




된다. 만약 이를 잘못 처리하면 화면에 모순이 발생하게 된다. 이를 잘 처리하여 모순을 해결하면 화면이 조화롭게 된다. 우리들이 연극을 보면 항상 줄거리가 긴장된 곳도 있고 느슨한 곳도 있으며, 유쾌하게 만드는 곳도 있고 화가 나게 만드는 곳도 있으며, 감정이 고조되는 곳도 있고 침울하게 되는 곳도 있다. 음악을 들어도 높은 소리가 있고 낮은 소리가 있으며, 빠르고 급한 곳도 있고 유연한 곳도 있다. 만약 연극을 연출하고 노래를 부르는데 처음부터 끝까지 평범하고 담담하며, 높고 낮은 것도 없으며, 빠르고 느린 것도 없으며, 긴장된 곳도 없고 느슨한 곳도 없다면, 사람들은 이를 감상하려 하지 않을 것이다. 회화도 이와 마찬가지로 이다.”¹⁸⁸⁾



참고도판 25 왕몽(王蒙), <구구임옥도(具區隱屋圖)>, 원, 종이에 수묵담채, 42.5x68.7cm, 대북 고궁박물관, (좌) 전체, (우) 부분도

188) 왕백민, 앞의 책, p. 79.

왕백민의 소·밀·송·긴 설명 중에 가장 중요한 점은 “이 모든 대립을 통일시켜 모순이 발생되지 않도록 해야만 된다.”는 점이다. 복잡한 화면을 구성하는 데 있어서 형상간의 연결성에 대한 정확한 기준이나 분류근거를 제시하기는 어려우나 겹침과 병치의 과정에 있어서 모순이 발생하지 않도록 한다는 점은 참고할 만하다. 그냥 마구잡이로 겹쳐 복잡하게 가득 찬 화면을 구성 하는 것이 아닌, 전체적인 균일성, 통일감을 제시하면서도 그 안에서 화면간의 관계를 만들어내는 도상구성의 근거로 소·밀·송·긴을 활용한 것이다. 이는 각각의 이미지나 부분적 장면을 그리는 기준이 되기도 하며, 전체적인 화면구성을 만들어내는 기준이 되기도 한다. 실제 작품과 연결시켜 설명한 경우는 다음과 같다. (표 16)

	<p>疏</p> <p><숲>, 2017, 70x70cm, 지본수묵</p> <p>나무 꼭대기에 숲 속의 영혼들이 모여 있다는 구전을 형상화한 작품이다. 오페라 장면의 연출이나 초현실주의적 회화작품을 연출할 때 쓰기위한 연습 드로잉이다. 넉넉한 여백과 나뭇가지의 구성 방식은 성김(疏)의 구도로, 배경과 소통하는 느낌을 가지고 있다.</p>
	<p>密</p> <p><신선의 동자와 이상한 나라의 앨리스>, 2017, 70x70cm, 지본수묵</p> <p>조선시대의 화가 이인문의 <선동전약>을 방작의 개념으로 재해석 한 것이다. 약을 먹고 작아졌다 커졌다 하는 이상한 나라의 앨리스가 문고리 열쇠구멍을 통해 동자가 약을 달이고 있는 장면을 몰래 훑쳐보고 있다. 밀도(密)있는 구도 안에 다양한 장면이 조화를 이루도록 하였다.</p>
	<p>鬆</p> <p><달팽이 인간>, 2017, 70x70cm, 지본수묵</p> <p>인간을 달팽이에 비유한 작품이다. 달팽이로 변해 느리게 기어가는 사람의 모습은 일상적 사고를 초현실적 화면에 몰입시키기 위한 것으로 이완(鬆)과 부드러움(柔)에 걸맞는 용필·용묵법을 사용하였다.</p>


	<div data-bbox="585 268 1199 303" data-label="Text"> <p><도시 비둘기>, 2015, 70x70cm, 지본수묵</p> </div> <div data-bbox="521 382 556 421" data-label="Text"> <p>緊</p> </div> <div data-bbox="585 343 1199 499" data-label="Text"> <p>대도시에서 각박하게 살아가는 인간의 모습을 도시의 비둘기에 비유하여 그린 그림. 경직되고 스트레스를 받는 의인화된 비둘기의 모습을 긴장(緊)되고 강(降)한 필선을 강조하여 묘사하였다.</p> </div>
---	--

표 16 작품주제에 따른 구도의 특징

2) 시점의 중첩과 겹침

앞서 화면에 가득 찬 도상 구성에 대한 설명을 하였는데, 그보다 더 나아가서 중첩과 겹침에 대한 구도의 설명을 하고자 한다. 전통회화에서 여백의 개념과 달리 화면을 가득 채우는 구도는 앞서 언급한 왕몽의 경우처럼 종종 등장하며, 불화에서도 자주 나타난다. 그러나 도상들이 겹쳐지는 경우는 매우 드물다. 3차원적인 공간을 상상의 다차원적 공간으로 변화시키는 과정을 시점이동과 다양한 시점의 병치 원리로 설명하고자 한다. 시점의 가동성 및 다차원의 시점과 관련된 내용으로 김병종의 논문을 인용하였다.

“서구회화에서 투시법이 명암법과 더불어 회화의 면적 사고를 가속화시킨 것이라면, 부감법(俯瞰法)은 음양법(陰陽法)과 더불어 선(線)적 조형사고를 발달시킨 시각법이라고 할 수 있다. 동아시아적 조형사고에 있어서 공간의식은 물체의식보다 우선하였는데, 따라서 광학적 그림자와 색조의 명암은 대상과 본체의 부분을 드러내는 전후 입체감에 의한 ‘현상 드러내기’처럼 일시적으로 유행하다가 소멸하고, 오히려 공간 속으로 물체가 스미고 숨는 오행화법(奧行畫法)이 먹선에 의해 오대당풍(吳帶當風) 등의 화법으로 주도되어졌던 것도 그런 이유였다고 할 수 있다. 공간구성에 있어서 투시법보다는 사면에서 전체를 바라보고 이동할 수 있는 부감법이 훨씬 다차원적인 효과를 줄 수 있는 것이다. 그러한 면에서

서구회화는 사실이 양식을 제약하는 것이라면 동아시아 회화에서는 기억 표상과 관념이 양식을 제약한 것이라고 할 수 있다.”¹⁸⁹⁾

화면에 다양한 시점을 제시하고 이동 가능한 유동성의 시점을 제시하는 부감법은 이와 같이 주관적 기억과 생각으로 연결시켜 볼 수 있는데, 이는 본인의 작품 활용에 중요한 근거가 되었다. 머릿속의 모든 실제경험과 상상력을 끌어내듯 그리는 자동기술법 드로잉의 경우 화면 안에 다양한 도상들이 겹쳐지며 병치되는데 관객들에게 다양한 시점을 적용하여 그림을 관람하도록 의도한 것이다.

시점이동과 관련된 다차원적 시점의 연구내용은 다음과 같다. “화면이 계속성을 지니기 위해서는 시점이동이 불가피해진다. 화면이 ‘소실점 원근’에 의해 중앙 또는 좌우에 소실점을 지니게 될 때 보는 사람의 시점은 자연히 그 소실점에 모이게 됨으로써 정연한 질서를 지니게 되고 고정될 수 밖에 없다. 이 경우 소실점을 중심으로 부대적 상황이 설정된다. 그러나 화면이 움직임과 계속성을 지니기 위해서는 이러한 고정시점은 불가해진다. 다차원의 시점 혹은 분산점이 필요해지는 것도 이 때문이다. 어느 한 ‘정태적 집중점(情態的 集中點)’이 아닌 ‘분산적 다층점(分散的 多層點)’이 필요해지는 것이며, 이 경우 화면은 자연 ‘종합성’을 띠게 된다. 따라서 시점이동에 의한 부분적 형태의 변화가 불가피해지게 되는데 원근법이 도치되는 경우나 수평시(水平視)가 어긋나는 것 같은 경우가 여기에 속한다.”

“시점을 바꾸어 가면서 연속하게 되므로 하나의 수평기준을 적용하기가 어렵게 된다는 것이다. 『임천고치(林泉高致)』가 소유(消遊)나 은거에 적합한 차원으로 나눈 가행(可行), 가망(可望), 가거(可居), 가유(可遊)의 ‘행’, ‘망’, ‘거’, ‘유’는 산수의 경지에 따른 분류이기도 하지만 시점이동에 따른 동사형의 언어이며, 소실점 구도와 같은 단일한 원근의 ‘응축성’이 아니라 수평적 개방성을 시사해 준다. 더불어 ‘행’하고 ‘망’하며 ‘거’하고 ‘유’하는 시간적 순차는 공간적 경과의 거리를 필요로 하기 때문에 자연

189) 김병중, 앞의 책, pp. 215~216.

산사나 누각, 인물, 길, 폭포, 나무, 바위와 같은 부분적 시점의 결구요소들이 필요해지게 되는 것이다. 이러한 자유방임적 종합성을 통일성으로 이끌기 위해서 화면에 요구되어지는 것이 바로 경물의 주종관계라 할 수 있다. 이러한 주종관계는 대개 ‘주대신소(主大臣小)’로 산수화와 인물화에 동시에 적용된다. 자연의 경우는 산세의 위세로, 인간의 경우에는 관직이나 신분의 표시로 나타난다. 어쨌든 화면 속에 서로 상치·반대되는 입장들이 조화되어 하나의 세계를 이룰 수 있도록 하는 데에 중국회화의 주요한 현법(現法)이 있다고 할 수 있다. 이는 자연 경물의 위치향배에 따라 여러 차원의 ‘공간성’이 나타나는 것이며, 전체적으로 이러한 공간의 배치에 의해 화면은 표표묘묘한 아득함이나 깊이감을 지닐 수 있게 되는 것이다.”¹⁹⁰⁾

이와 같이 유동적 시각과 화면의 종합성을 기초로 하여 작품에 ‘시점의 겹침 및 중첩’의 개념을 활용했다. 이로써 각기 다른 장면과 시간인 한 화면 안에 공존하도록 할 수 있는 시간의 복합성을 추가하였다. 이는 여러 가지 서술구조를 한 화면 안에 넣으면서 사이사이의 연결고리를 만들어내는 여지를 만들었다.

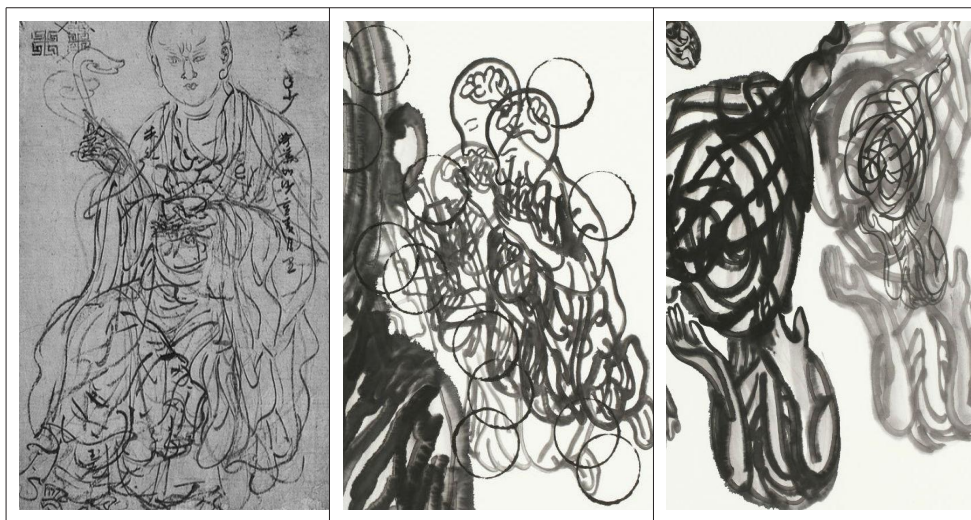


참고도판 26

(전) 이상좌, <불화첩>, 16세기, 지본수묵, 각 50.6x31.0cm, 보물593호, 호암미술관

190) 김병중, 앞의 책, pp. 216~218.

매우 드물지만 전통회화 중 겹쳐그리기의 예시가 있는 작품으로 조선 시대의 <이상좌 불화첩>과 근대기 이응노의 <고궁풍경> 예시를 들 수 있다. 이를 작품에 응용한 부분을 설명하고자 한다. 이상좌(1465~?)가 그렸다고 전해지는 불화첩에는 다섯 점의 나한상이 수록되어 있는데 먹과 필만을 사용한 선묘화로 겹치고 교차하는 필선이 두드러진다. 불화의 초본으로 전해지며 호방하고 자유로운 필치로 그려냈다는 점에서 생동감과 현대적 감각을 볼 수 있는 여지를 주어 작품에 참고하는 계기가 되었다. (참고도판 26·27)



참고도판 27 이상좌 <불화첩>과 중첩·겹쳐그리기의 응용

정준모의 저서에서 이응노에 대한 설명은 다음과 같다. “근대기의 이응노¹⁹¹⁾는 일본유학 당시 서양 미술과 유화 기법에 눈을 뜨게 되고 그때

191) 이응노(李應魯), 고암(顧庵), 죽사(竹史), (1904~1989), 충청남도 홍성 출생으로, 17세부터 지방 화가의 문하에 들어가 화가로서의 수업을 받기 시작했다. 1923년 해강 김규진의 집에 기숙하면서 화업을 익힌 후, 1938년 도일하여 도쿄 혼고 아카데미에 등록해 유화를 배우면서 가와바타 미술학교에서 동양화를 수학하였고, 일본 남종화의 대가인 마츠바야시 게이게츠(松林桂月)에게 장식적인 색채를 구사하는 화풍과 다양한 기법을 익혔다. 이후 그는 당시 국내 화단이 깊은 관심을 가졌던 묵화 위주의 전통적인 문인화로부터 탈피하여 전통회화를 현대적으로 재해석하고자 했다. (정준모, 『한국 근대미술을 빛낸 그림들』, 컬처북

까지 자신의 회화를 지배하던 전통의식과 철학보다 새로운 시각으로 시대정신을 반영한 작품을 제작하기 시작했다. 그리고 다시 수묵화로 돌아와 관념적인 회화로부터 현실적인 풍경화를 그리기 시작하면서, 과감하게 형태를 생략하고 대상의 일부를 강조하면서 핵심만을 담아내는 특유의 표현법을 창안해 내기에 이르렀다. 이러한 경향은 더욱 발전하여 작가의 주관적인 관점이 전적으로 화면을 지배하면서 추상적인 양식으로까지 연결되기도 했다.”



참고도판 28 이응노, <고궁풍경>, 1950년대, 지본담채, 124x152cm, 개인과 <장과로와 타임머신>의 부분

“광복 이후부터 1958년 프랑스로 떠나기 전까지 약 10여년의 시간은 그에게 자연에 대한 사의적 표현을 하거나 또는 반추상적 표현을 하는 시기였는데 <고궁풍경>을 보면 이러한 특징이 드러난다. <고궁풍경>은 경복궁에 있는 향원정으로 짐작되는 고궁의 풍경을 빠른 필치로 담아낸 작품이다. 당시 그의 작품은 자유롭게 형태를 해체하고 묵선으로 운동감 넘치는 리듬과 자유분방한 화면을 구사하는 것이었다. 고궁의 풍경이라는 구체적인 대상은, 휘몰아치며 원형을 그리듯 반복되는 선묘로 인해

스, 2013. 참고)

화면 속으로 함몰되고 한 폭의 추상적인 화면으로 변화되고 있다. 이 작품 속에서는 회화의 근간이라 할 원근감은 사라지고 하나의 평면에 정착하여 새로운 자연으로 등장한다. 풍경은 점차 그 흔적을 화면 속에 감추게 되었으며 동양정신을 담아낸 추상성을 보여주게 된다.”¹⁹²⁾ (참고도판 28)



작품도판 9 <도석인물화 판타지>, 2016, 지본수묵, 162x130cm

192) 정준모, 앞의 책, pp. 156~157.

다양한 시점의 적용, 시점의 이동을 통한 시점의 중첩과 겹침, 그리고 드물지만 전통회화 및 근대기 수묵화에 이러한 중첩과 겹침이 활용된 예시를 통해 <도석인물화 판타지>를 제작하였다. 앞서 설명한 발목·과목과 감필, 왕백민의 소·밀·송·긴, 미불부자의 미점준 등을 모두 화면 구성에 활용하였다. <도석인물화 판타지>의 화면 구성 근거는 VI장에 이어지는 작품들에 적용된다. VI장에서는 그림의 내용을 중심으로 서술하기 때문에 이번 장에서 <도석인물화 판타지>를 이러한 구도의 대표적인 예시로 설명하고 지나간다. (작품도판 9)

3) 포백(布白)과 포치(布置)의 적용

포백과 포치를 통해 여백의 개념을 활용한 작품을 설명하고자 한다. 포치는 화면에서 도상의 위치설정을 나타내는 것이고, 포백은 화면에서 여백의 위치설정을 나타내는 것이다. 화면 안에서 도상의 구성과 여백의 구성을 평등하게 바라본 것이라고 할 수 있다. 화면 안에 나타난 경물·인물과 여백의 조화를 살린 작품으로는 <바흐 무반주 첼로 모음곡 1번>이 있다. (작품도판 10) 이는 풍류 및 음악과도 연결되는 주제를 가지고 있으나 이 부분에서는 포백과 포치의 구도개념에 중점을 두어 설명한다. 또한 이 작품에 나타난 구도적 특징이 매우 유사한 김홍도의 소나무 그림들을 예시로 들면서 설명하고자 한다.

“포치가 대상인물이나 경물의 위치향배에 관한 것이라면, 포백은 여백의 배치에 관한 것으로 이의 성패 여하에 따라 여백과 공백의 성격이 결정되는 것이다. 그런데 여기서 포치나 포백은 그 우열을 가림이 없이 결정되는 것이며, 포백에 의해 화면이 무한 확대되는 효과를 가져온다. 이 경우의 ‘백’은 눈앞의 대상을 배치하는 면적에 대한 배려의 결과로써 수동적으로 발생하는 공백·여백과는 그 성격이 판이하게 다른 것이다. 포백은 특히 여백의 미학이 존숭되는 남종 문인화와 ‘필간형구(筆簡形

具)’의 재료에서 발달하게 된다. 특히 문인화적 조형관에 있어서 형사에 집착하지 않는 관조적 태도는 제한적 현실공간을 초극한 탈묘사, 탈현실의 상상적 정신공간을 사의 속에 포착하려고 하기 때문에 소밀관계의 파악에 의해 여백의 극대화 현상이 자주 나타나는 것이다.”¹⁹³⁾



작품도판 10 <바흐 무반주 첼로 모음곡 1번, Bach Cello Suite No.1 in G>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

포백과 포치의 개념이 구도에 명확하게 나타나는 예시로 김홍도의

193) 김병중, 앞의 책, pp. 232~233.

<선인송하취생도>, <송하한고도>를 들 수 있다. (참고도판 29) 화면 중앙을 수직에 가까운 사선으로 가르는 소나무의 동세는 포치, 그 양쪽으로 생기는 공간은 포백이라고 할 수 있다. 늙은 소나무 아래에서 신선이 생황을 부는 화면이다. 화면을 가르고 있는 소나무에 구불구불 내려오는 선들은 율동적이고 변화무쌍하다. 김홍도의 도석인물은 전혀 배경을 그리지 않고 인물들만 크게 부각시켜 그들의 표정, 동작, 자세만으로 화면 구성을 모색한 것이 특징이다. 노송만을 화면 중앙에 수직으로 포치시킨 <선인송하취생>은 장식성이 배제된 소탈함과 번거롭지 않은 담담한 운치를 보여준다.

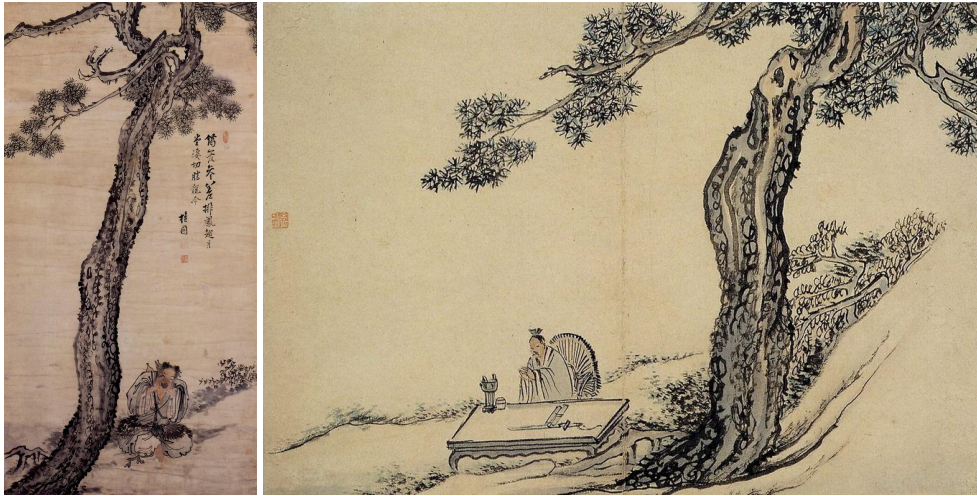
김홍도가 즐겨 그린 상하로 뻗은 노송은 갈필선묘로 때로는 노송의 위아래가 화면 밖으로 벗어나 중간만 나타나기도 한다. 노송의 굵은 수직 줄기로 인해 나타난 화면공간에는 폭포를 곁들이거나, 학이나 사슴이 신선대신 등장하기도 한다. 소나무와 관계있는 신선으로는 소를 탄 노자(老子)의 배경에 노송이 나타나기도 한다.

소나무와는 별개로 생황(笙簧)을 잘 부는 신선으로 옥자진(玉磁晉)이 있다. <선인송하취생도>는 신선보다 오히려 노송이 화면에서 큰 비중을 차지하고 있는데, 늙은 줄기의 거친 표현은 신선과 함께 상징적 의미를 부여한 듯도 하다. 차분한 자세로 앉아 생황을 부는 신선은 유연한 정취를 드러내며 그의 의습선은 가늘고 고른 필선이다. 오른쪽 상단에 구성적인 아름다움까지 보이는 제발(題跋)은 “생황의 대나무관은 봉황이 날개짓 하는 듯 길고 짧은데, 용의 울음소리보다 처절한 소리가 월당에 울려 퍼진다.”는 내용이다.¹⁹⁴⁾ 이 글은 당나라 시인 나엽(羅鄴)의 생황시 <제생(題笙)>에서 온 것으로 자세한 내용은 다음과 같다.

“봄의 날개같이 들쭉날쭉 대나무관 용의 울음보가 애절하게 울리네. 섬 섬옥수 가볍게 움직이리니 취하여 드리는 넘실대는 술잔을 보시라. 구령에서 홀로 묘한 곡조 잘 하였고 영대에서 함께 맑은 소리 불었다지.

194) “筠管參差排鳳翅 月堂淒切勝龍吟”

궁정의 음조로 부채노래 짝하기 좋으니 낮선 소리로 어지러운 정위음
악 만들지 말았으면” 195)



참고도판 29 (좌) 김홍도, <선인송하취생도(仙人松下吹笙圖)>, 109x55cm, 고려대학교박물관/ (우) 김홍도, <송하한고도(松下寒苦圖)>, 지본담채, 28.4x40.8cm, 신문대학교박물관

<바흐 무반주 첼로 모음곡 1번>은 김홍도의 <선인송하취생도>, <송하한고도>의 구도와 음악적 연관성을 참고한 작품이라고 할 수 있다. 화면 중앙을 과감하게 가로지르는 나무의 동세와, 마치 나무가 음악에 맞추어 춤추는 듯한 표현이 그러하다. <선인송하취생도>의 나뭇가지들에 나타나는 동선은 마치 무용수의 팔과 손가락의 모습을 형상화한 것 같은 느낌이다. <바흐 무반주 첼로 모음곡 1번>에서 나타나는 나뭇가지들의 동세는 첼로를 연주하는 음악가의 팔과 활의 시원시원한 움직임을 형상화한 것이다. 나무그늘 아래서 악기를 연주하고 있는 음악가의 배치와 크기설정 역시 김홍도의 작품과 연관성을 갖는다. 오른쪽 하단을 사선으로 자르며 나타나는 땅의 기울기 또한 작품들 간에 나타나는 구도적 유

195) 羅邲, <題笙>, “筠管參差排鳳翅 月堂淒切勝龍吟, 最宜輕動纖纖玉, 醉送當觀灩灩金, 絳嶺獨能征妙曲 羸台相共吹清音, 好將宮征陪歌扇 莫道新聲鄭衛侵”

사성이라고 할 수 있다. 본인의 작품에서는 반복하며 겹쳐 그은 선, 물자국, 농담의 점차적 변화를 통해 땅의 구성과 표현을 현대적으로 나타냈다. 특히 중앙에 거꾸로 걸린 거대한 인물의 표현은 상상력이 두드러지는 부분이라고 할 수 있는데 나뭇가지 사이에 걸린 거대한 이슬방울이 음악에 맞추어 춤을 추는 듯한 모습을 나타낸 것이다. (작품도판 10)

4) 복합적 구도를 통한 시각적 서술구조

앞서 언급한 발묵과 과묵, 감필의 반복을 통한 복합적 구도, 미점준과 횡점을 통한 대기표현은 작품에 표현하고자 하는 심상의 시각적 서술구조를 만들어내는 데 활용하였다. 다양한 표현 속에 존재하는 부분적 감필법과, 감필법의 반복, 겹쳐그리기, 변형을 통해 복잡한 구도를 만들어냈고, 구도 안에서 다양한 감정과 시각적 정보를 담을 수 있는 다중적 요소를 만들었다. 이러한 시각적 서술구조는 성감·뻑뻑함·이완·긴장의 조화 안에서 반복되는 포백과 포치의 연속적 확장이라고 할 수 있다. 특히 겹쳐그리기를 통해서 먹의 농담변화 및 물자국을 활용해 먼저 그려진 부분과 나중에 그려진 부분의 시간차이를 나타냈고, 이는 각기 다른 시공의 장면들을 2차원의 한 화면 안에 병치시키는 데 일조하였다.

결과적으로 수묵을 통한 복합적 구도, 단순함과 복잡함, 겹쳐그리기를 통한 다중적 시공의 제시는 작가 본인의 마음속에 존재하는 기억들과 상상의 형상을 그대로 드러내도록 한다. 예를 들면 한 문학작품을 읽고 이에 대한 느낌을 표현한다든지, 공연예술을 감상하고 이에 대한 감상평 및 상상한 점을 정리할 때, 그 원본의 서술구조를 그대로 옮기는 것에서 벗어나 그것을 접하고 느낀 점을 마음속에 존재하는 기억과 상상의 상태 그대로 옮겨내고자 한 것이다. 작품 감상 후 마음속에 존재하는 기억들은 원본의 서술구조를 그대로 반영하며 존재한다기보다는 깊게 느낀 부분이나 감명 깊었던 부분이 더욱 강조되어 존재한다고 할 수 있다. 내용의 순서도 뒤죽박죽 섞이기 마련인데, 이를 다시 원본에 맞추어 정리하

기 보다는 생각 속에 존재하는 비논리적이고 비정형적 상태 그대로를 화면에 나타내고자 했다. 이 과정에서 정확한 윤곽선의 표현 보다는 발묵과 파묵, 형태의 생략과 변형을 통한 감성적 표현을 시도하였다. 그리고 시점의 중첩과 겹침을 통해 장면 간의 연결성에 다양한 해석 순서의 가능성을 열어두고자 했다. 이는 머릿속에 존재하는 기억을 그대로 표현한 것으로 뇌모양의 조형물 위에 다양한 장면들을 그려 연결하였던 것과 마찬가지로의 표현이다. <뇌행성>에서 나타난 종이조형물 주름 사이사이 장면간의 연결은 수묵화 시리즈에서 먹의 농담·물자국·겹쳐그리기를 활용한 장면간의 연결과 마찬가지로의 역할을 한다. 감상한 대상 및 그림의 주제가 된 원본의 장면들을 포함하고 있으면서도 각 장면 간의 다양한 서술구조·서술방법·서술순서를 관객의 의지에 따라 자유롭게 이동할 수 있는 여지를 만들었다. (작품도판 11·12)



작품도판 11 (좌) <Rock & Roll>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/
(우) <뇌행성>, 2011, 종이조형물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm



작품도판 12 (좌) <러브스토리의 지도>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/
(우) <나는 누구인가>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

V. 초현실적 심상표현을 위한 방(倣)

이번 장에서는 주제도출 및 화면구성을 하기 위한 방법론을 설명하고자 한다. 작품 제작을 위한 주제 설정 및 시각적 구성은 다양한 방법으로 하게 되지만, 특히 수묵화 연작과 관련해서는 방의 개념을 활용한 것들이 많다. 방은 과거의 그림을 똑같이 그려 답습하는 임모(臨摹)의 개념에서 발전한 것으로 작가가 느낀점이나 주관성이 원본의 형태에 더해져 새롭게 추가되는 특징을 가지고 있다. 주관성의 표현 정도에 따라서 방은 다양하게 확장적으로 응용될 수 있는 가능성을 갖게 된다. 특히 현대 미술에서 작품 주제에 참고한 원본을 밝히는 일이 중요해지고 다른 장르들 간의 연관성에 대해서 논하는 일이 중요해지고 있는데, 이러한 분위기 속에서 비슷한 부류의 개념이라고 할 수 있는 방의 개념을 재조명하는 것은 동양화 및 수묵화의 연구 및 실습에 있어서 중요한 사항이다.

V장은 주제를 직접적으로 설명하는 장이 아니라 주제를 도출하기 위한 방법론을 제시하는 장이다. 주제나 기법, 미술사적·화론적 배경을 밝히는 일반적 작품연구와는 조금 다르게 주제를 도출하는 방법론으로 방작의 개념을 활용한 점이 이번 장의 특징이다. 고의와 원본을 활용하되, 참고한 점을 시각적으로 밝히면서 자유로운 주관적 해석을 더한 작품창작을 하게 된 계기를 설명한다. 방작의 개념을 직접적으로 활용한 본인의 작품을 제시하고 방에 대한 본격적인 연구를 밝히고자 한다.

2015년 제작한 <방 이인문 선동전약>은 전통회화를 화면에 ‘임모’하거나 ‘방’하면서 재해석한 작품이다. 조선후기 회화 이인문의 <선동전약>을 참고하였다. 신선의 동자, 사슴의 등장, 약을 달이는 모습 등의 초현실적 흥미로움은 필자의 드로잉에서 드러났던 해학적이고 기이한 성격과 어울렸기 때문에 이 작품을 방작하게 되었다.



작품도판 13 (좌) <방 이인문 선동전약>, 2015, 지본수묵, 140×100cm/ (우) 이인문, <선동전약>, 조선 후기, 지본담채, 41.5 x 30.8cm, 간송미술관

작품의 우측 하단에 원본을 차용한 도상이 위치한다. ‘형태를 그대로 차용한 점’은 임모의 개념이라고 할 수 있으며 ‘필선을 주관적으로 재해석한 점’과 차용한 형태의 왼쪽과 상단으로 이어지는 ‘상상의 도상을 그려넣은 점’은 방작의 개념이라고 할 수 있다.

숲 속에서 신선의 동자가 약을 달이는 모습을 초현실적인 상상을 하는 화가의 작업실에 비유하면서 다양한 장면을 연출했다. 주전자에서 나오는 연기는 화면 위쪽과 중앙으로 이어지며 다양한 드로잉을 만들어낸다. 특정한 내용과 연결시키기 보다는 초현실적이고 즉흥적인 상상을 통해 모아둔 드로잉들을 등장시켰다. 중앙에 그린 공중에 떠있는 듯한 인물은 꿈속에 빠져드는 인물을 형상화 한 것이다. 그물을 치고 있는 세

여인은 니벨룽의 반지 마지막 편 <신들의 황혼>에 등장하는 운명의 세 여신에서 아이디어를 얻어 그린 것이며, 그 외에 와인을 마시고 취하는 사람, 보석이 열리는 나무, 음표가 가득 그려진 바이올린, 시계나무, 열매의 냄새를 맡고 있는 사람 등을 그렸다. 이와 같은 내용은 방작의 개념에 드러나는 화가의 주관적인 해석과 창작의 부분이라고 할 수 있다. (작품도판 13)

<방 이인문 선동전약>은 이인문의 <선동전약>을 임모한 부분을 중요한 주제로 삼고 그 주변으로 원본에 대한 주관적 느낌을 확장시켰다는 점에서 방작의 개념에 충실한 작품이라고 할 수 있다. 이 작품을 제작한 이후로 방작의 개념을 더욱 복합적·확장적으로 적용하게 되었는데, 그러한 내용은 본고 후반부의 서술로 이어진다. 우선 이러한 방작의 개념이 어떻게 창작의 개념과 연결이 되면서 주관성을 드러내는 방법이 되었는지 미술사와 화론을 통해 살펴보겠다.

1. 방을 통한 주관성의 표현

일품화풍 수묵화 작품 시리즈 중에서 과거의 전통회화를 모본으로 삼아 재해석한 작품들은 전통회화 및 화론에서 이어져 내려온 임모와 방작의 개념을 활용한 것이다. 임모는 원화를 똑같이 따라서 그려 보아 그 정신 및 기법을 본받는 방식으로 과거 미술교육 및 전통 계승의 기본이 되었던 방법이다. 그러나 원대에 이르러 사의, 즉 주관적 사고 및 시각이 중요시 되면서 이러한 임작과 모작의 방법에 변화가 생겼는데 바로 그림을 그리는 화가의 창의성에 따라 모본을 재해석하거나 변형할 수 있는 여지가 생긴 것이 그 변화이다. 본인의 작품에서 방작의 개념을 적용하여 과거의 작품들을 인용한 경우에는, 작품제작 당시의 시점에서 풀이하고 싶은대로 주관적 생각을 추가한 경우가 많이 있다. 이번 절에서는 임작과 모작의 전통적인 방법을 고찰해보고 방작에 창의력의 개념이 생겨

난 원대 이후의 상황을 연구하였다.

다음 절로 이어지는 수묵화의 현대적 해석 및 본격적인 본인의 작품 분석에 앞서서 이번 절에서는 중점적으로 방작의 근본적 개념과 창작원리에의 적용을 정리하였다.

1) 임모(臨摹)와 방(倣)의 의의

① 전통적 개념의 임모

임모의 개념은 현대미술에서 다른 작품을 똑같이 따라 그리거나 베껴 그리는 의미로 생각해보면 창작의 핵심요소로 보기는 어려우나 동양화론을 살펴보면 그렇지 않다. 임모의 사전적 의미를 살펴보면 다음과 같다. “서화 모사의 한 방법으로, ‘임’은 원작을 대조하는 것을 가리키고, ‘모’는 투명한 종이를 사용하여 윤곽을 본뜨는 것을 말한다. 넓게는 원작을 보면서 그 필법에 따라 충실히 베끼는 것을 의미한다.”¹⁹⁶⁾ 월간미술이 출판한 사전에서는 모의 개념과 유사한 개념인 탐화(搨畵)의 설명이 추가되어 있다. “한편 투명한 종이를 위에 대고 베끼는 것을 탐화라고도 한다. 탐화는 당대에 성행하여 궁중에도 수장(守藏)되었다고 하며 그 후에도 그림을 익히는 제1단계로 중요시 되었다.”¹⁹⁷⁾

동양화론에서 그림을 비평하는 품평론의 원조라고 할 수 있는 사혁의 『고화품록(古畵品錄)』(490년경)을 살펴보면 기본 품평의 여섯가지 기준이 나타나며 그 안에 임모의 중요성이 포함되어 있다. 이 육법을 살펴보면 첫 번째가 기운생동(氣韻生動)이고 둘째가 골법용필(骨法用筆), 셋째가 응물상형(應物象形)이다. 넷째는 수류부채(隨類賦彩)이고 다섯째는 경영위치(經營 위치), 마지막 여섯째는 전이모사(轉移模寫)이다. 이 중 전이모사가 여섯 가지 품평 기준에 포함되어 있었다는 점을 보면 동양화에

196) 이성희, 김정희, 앞의 책, p. 184.

197) 월간미술, 『세계미술 용어사전』, 월간미술, 1999, p. 385.

서 임모가 중요한 기준이었다는 점을 알 수 있다. 이 개념이 490년경에 중요 개념으로 화론에 남았다는 점을 감안하면 그 이전부터 임모의 개념이 있었음을 알 수 있는데 동진 고개지(345~406년경)의 『위진승류화찬(魏晉勝流畫讚)』에는 모사할 때 필요한 기법적인 방법과 유의사항이 나타난다. 이를 통해 동양회화에서 임모가 중요하게 여겨졌던 점과 그 근원이 굉장히 오래된 전통임을 알 수 있다.

과거 중국 및 동양에서 다른 사람의 작품을 본받고 똑같이 그려보는 임모가 중요했던 이유는 화가들의 기량과 자질을 높이기 위한 요건을 보면 알 수 있다. 예를 들면 화가들에게 여행을 중요시했던 점이 있었는데 이는 자연과의 교감이 작품에 드러나는 것이 중요했기 때문이다. 또한 산수 또는 산수인물이 중요시 되었던 점을 생각해보면 자연을 통해서 영감을 얻는 것이 작품 제작의 주된 방법이었음을 알 수 있고 이 때문에 여행을 중요시 했을 것이다. 주제적인 측면의 여행과 더불어서 기법적인 측면으로는 전이모사, 즉 임모를 화가들의 기량 및 자질을 키우는 방법으로 삼았다고 할 수 있다. 다양한 화가들의 전작들을 보고 답습하면서 필법과 필획에 익숙해지기 위한 수련을 하고 임모작을 만들었을 것이다. 이는 당시의 미술교육이자 전통을 계승하는 한 방법이었을 것이다. 또한 현대미술에서 미술작품을 제작하는 근본적인 창의력과는 거리가 있는 전통답습의 의미가 당시에는 화풍을 형성하는 중요한 원동력이 되기도 했음을 알 수 있다.

화가들의 기량을 향상시키기 위한 목적이나 전통을 계승하기 위한 교육적 목적 이외에, 임모는 원화의 모습을 그대로 보존하기 위한 목적으로도 그려졌다. 즉 훼손이 되거나 탈색이 되어 그림이 변질되고 사라지는 것을 방지하기 위한 목적으로도 활용되었다. 현대사회에서는 사진이나 인쇄물을 통해 원작의 모습을 보존할 수 있지만 과거에 그러한 기술이 없었던 시절에는 원화가 사라지는 것을 방지하기 위해 최대한 똑같이 베껴서 재현하는 목적의 임모가 성행했던 것이다. 그러므로 임모의 개념에서는 새로 그리는 화가의 주관적인 해석이 드러나는 것은 철저히 배제

하고 원작자의 필법과 필획을 최대한 그대로 답습하는 것이 중요한 개념이었을 것이라고 할 수 있다.

원본은 사라졌으나 모사를 통해 전해져 내려오는 중요한 회화작품들의 예시가 많이 있는데 육조시대 작품 고개지의 <여사잠도(女史箴圖)>나 <낙신부도(洛神賦圖)>와 같은 작품들이 그러한 것들이다. 당나라의 장훤(長萱)이나 조방(助昉)의 그림이라고 전해져 내려오는 것들은 북송대에 임모를 통해 새롭게 제작된 것으로 전해진다.¹⁹⁸⁾

이와 같이 임모의 의의는 화가들의 기량을 형성하는 교육적 목적과 고인의 작품들을 그대로 보존하기 위한 목적의 복합적 측면을 가지고 있다. 임모는 현대미술의 개념에서 창의적인 측면과 직접적으로 연결이 된다고는 할 수 없으나, 화가의 주관적 변형이 투영되는 방의 등장 이전 개념으로 그 의의를 찾을 수 있다. 또한 동양인들이 옛것에 가치를 두고 숭상했던 사상이 그대로 드러난 것이라고도 볼 수 있다. 선인들과 그들의 고의(古意)를 존중하는 것이 바로 임모의 목적이었던 것이다. 그러므로 똑같이 그리기 위한 기법의 숙련뿐만 아니라 그 뜻을 그대로 전달하고 계승하기 위한 기운까지도 포착하여 살려내는 점이 바로 임모의 의의라고 할 수 있다. 이는 주관성이 두드러지고 창의력이 중요시되는 방과 현대미술의 개념으로 이어진다.

② 임모의 확장적 개념과 방의 주관성

방은 임모의 확장된 개념에서 나타났다고 할 수 있는데 선인들의 그림을 답습하고 고의를 존중하는 데에서 더욱 나아가 그림을 그리는 화가의 주관성이 드러난 점을 포함하고 있다고 할 수 있다. 이는 현대적 개념의 미술창작에서 창의력과 연결될 수 있는 부분이다. 방의 개념은 임모를 포함하고 있기도 하며 임모의 개념에서 완전히 벗어나 주관적인 부분이 두드러지게 표현된 것을 일컫기도 한다. 본인은 임·모·방을 복합적

198) 조선미, 「東洋畫에 있어서의 倣의 概念에 대하여」, 『인문과학』 13호, 1984, p. 296. 참고

으로 본인의 작품에 창작론으로 반영하게 되었으므로 근본개념 및 형성 배경을 짚고 넘어가고자 한다.

방(倣)의 사전적 의미를 찾아보면 다음과 같다. “방은 옛 대가의 그림을 그대로 모방하는 것이 아니라 그림의 의미 또는 필법의 의미 즉 정신이나 필치를 본받아 그린다는 의미를 가지고 있으며 이는 문인화의 중요한 기본 정신이다.”¹⁹⁹⁾ 사전적 의미에서도 시각적인 유사정보다는 정신을 본받아 그린다는 점이 강조되어 있다.

조선미의 논문에서 명시한 방의 개념과 화론적 의미를 살펴보면 다음과 같다. “과거 문헌에서 찾아볼 수 있는 ‘방’의 사전적 언의를 들추어 보면, 이는 仿(모방할방), 效(본받을효), 倣(배울효)와 같은 뜻으로 쓰여졌으며, 『광운(廣韻)』에서는 ‘방’은 배우는 것이라고 하였고(學也), 『정자통(正子通)』에서는 본받고, 본뜨고, 배우는 것이라고 하였고(仿也, 效也, 倣也), 『선화화보(宣和畫譜)』에서는 모방의 개념을 배움의 의미에 포함시키고 있으니(學子率模倣焉), 대체로 ‘방’이란 본받는다, 모방한다는 의미를 지니고 있다고 볼 수 있다. 그러나 중국화론상에 나타나는 방의 진정한 의미는 원작가의 화의를 자유롭게 해석하여 자기 그림 속에서 새롭게 변화시키는 것 혹은 재구성하는 것을 말한다. 하지만 방이란 단어는 원대까지는 화론상에 거의 보이지 않으며 그 대신 임(臨), 모(摹), 모사(摹寫)란 단어들이 계속 언급되었다. 물론 방은 그림을 그리는 데 있어서 원본을 옆에다 두고 이를 보아 가면서 모사한다는 의미를 지닌 임이나, 원본을 밑에다 깔고 그대로 베껴서 완전한 복사품을 만든다는 모와는 다른 뜻을 지니고 있다.”²⁰⁰⁾ (표 17)

199) 이성희, 김정희, 앞의 책, p. 88.

200) 조선미, 앞의 논문, pp. 295~296.

임(臨)	원본을 옆에다 두고 이를 보아가며 그림	본받고 모방하여 똑같이 그림 (臨摹)	원본을 본받음 · 고의 (古意) 존중
모(摹)/모사(摹寫)	원본을 밑에다 깔고 그대로 베껴서 그림		
방(倣)	고의를 존중하되 사의 및 주관성 반영	자유로운 해석, 심상표현 및 형태변형	

표 17 임(臨) · 모(摹) · 방(倣)의 개념

③ 『사산수결(寫山水訣)』에 나타난 주관성

임모에서 중요했던 고의(古意)를 존중하는 방법은 원말사대가²⁰¹⁾에 이르러 새로운 방법으로 나타나게 된다. 고인들의 그림을 그대로 답습하는 것을 넘어서서 각자 화가들의 개성이 드러나면서 독자적인 화풍을 형성하게 되는 예시들이 나타난다. 북송대에 이르러서 소동파²⁰²⁾는 똑같이

201) 원사대가(元四大家)는 원대 말기에 활동한 네 명의 산수화가를 지칭하는 용어이다. 황공망(黃公望, 1269~1354), 오진(吳鎮, 1280~1354), 예찬(倪瓚, 1301~1374), 왕몽(王蒙, 1308~1385)이 이에 해당된다. 명말 동기창의 선정으로 이 네 명은 더 널리 알려지게 되어 지금까지도 이를 그대로 따르고 있다. 동원(董源)과 거연(巨然), 형호(荊浩)와 관동(關仝)의 산수화 양식을 부활시켜 중국 산수화의 새로운 전기를 마련하였으며, 각각 개성이 뛰어나 독자적인 산수화풍을 구현하였다. 이후 이들의 산수화 양식은 문인 산수화의 이상적인 모델이 되어 심주(沈周)를 비롯한 명대의 오파(吳派)산수화가에게로 이어졌으며, 명말의 동기창과 진계유(陳繼儒), 청초의 복고적인 산수화를 그린 사왕(四王: 왕시민, 왕감, 왕휘, 왕원기) 등 여러 화가들에 의해 계승되었다. (이성미, 김정희, 앞의 책, p. 173.)

202) 소동파(蘇東坡, 1036~1101)는 그림의 목적은 재현이 아니라 표현이라는 혁명적인 개념을 제시하였다. 산수화가의 목표는 산속을 실제로 산책할 때 느끼는 것과 똑같은 느낌을 감상자의 마음에 불러일으키는 것이 아니라 자기의 벗들에게 자신의 생각과 느낌을 나타내는 데에 있다. 그들은 잠시동안 자신의 생각과 감정이 머물 곳을 찾기 위해 사물의 형태들을 빌어왔을 뿐이라고 말한다. 화가는 단순한 자연의 관찰을 통해 그림을 그리지 않고 머릿속에서 그림들을 만들어냈다. 회화의 목적은 곧 문인들의 사상에 뿌리를 내리고 있었다. (마이클 설리번, 한정희·최성은역, 『중국미술사』, 예경출판사, 1999, p. 160.)

형태를 그리는 것 즉 형사로써 그림을 논하는 것을 낮게 평가하게 되는데 이는 형사를 폄하한다기보다는 사의(寫意)가 사실적인 묘사보다 중요하고 우선시 되어야함을 나타내는 것이라고 할 수 있다. 이는 문인화에서 중요한 사안으로 여겨졌고 똑같이 그리는 임모보다는 정신과 사상을 그림에 드러내는 것을 중요시하여 그림에 반영되는 계기가 되었다. 이는 원본을 삼은 그림은 있되 작가 개개인의 개성을 드러낼 수 있는 여지를 만들게 되었고 원사대가의 작품에서 그러한 현상들이 나타났다. 한나라(漢代) 때부터 사대부들이 예술작품을 만들 때 그들의 의미와 정신을 중요시 한 예시는 있으나 문인이라는 개념이 화가의 개념을 포함하고 넘어서며 회화적 양식을 만들어낸 것은 소동파 이후 원나라 말기에 이르러서라고 할 수 있다. 문인이 그렸기 때문에 그 작품을 문인화로 칭하게 된 것이 아니라 당시 문인들이 그린 그림들은 공통적으로 사의를 중요시 한 공통점을 가지고 만들어졌기 때문에 장르로서의 특징을 갖게 된 것이다. 원사대가들의 그림에서는 산수의 구도나 형태 등의 시각적인 요소들 보다는 그것을 통한 심상표현이 드러나는데, 글씨에 드러나는 기운이나 기세가 깃들어 있으면서도 개합, 허실, 빈주, 향배와 같은 전통적 구도원리를 따른 것이 그러하다. 이는 고의를 존중하면서도 고의를 자유롭게 해석한 것이라고 할 수 있다.²⁰³⁾

임모의 개념이 주관적이고 창의적인 개념의 방으로 발전하는 과정에서 원대의 이러한 변화를 이해하는 것은 중요하다. 방작에서는 주관성의 발현과 작가의 해석이 중요시되기 때문에 이 부분은 고의를 어떻게 해석하느냐의 문제와 직접적으로 연결된다. 그대로 전달하고 본받기 위해 똑같이 임모를 할 것인가, 고의를 전달하면서도 자신의 개성을 드러낼 것인가의 문제에서 서서히 변화가 나타나는 과정이 원대에 두드러지게 나타나기 시작했다고 할 수 있다. (표 17)

203) 조선미, 앞의 논문, pp. 297~298. 참고

황공망 『사산수결』의 4가지 병폐	
① 사(邪): 어긋남	옛것(古意)을 무시하고 자신의 법으로만 치닫는 것
② 첨(聶): 달콤함	창작 태도의 안일한 흐름, 성실함의 부족
③ 속(俗): 속됨	단지 사람의 눈을 현혹시키는 것, 기교에만 치중
④ 퇴(賴): 의지	오로지 선인의 법만 의지하고 따르는 자주성의 결여 (창작태도 및 방법의 자주성·주관성을 강조)

표 18 사산수결의 ‘퇴(賴)’에서 강조된 주관성

고의에 대한 해석 문제, 화가의 자주성 및 주관성을 중요시하게 된 점은 황공망²⁰⁴⁾의 『사산수결』을 보면 나타난다. 황공망은 이 저서에서 사·첨·속·퇴의 개념을 제시한다.

“그림을 그리는 커다란 요체는 바르지 않은 것(사), 달콤한 것(첨), 속된 것(속), 의지하는 것(퇴)의 네 글자를 버리는 것이다.”²⁰⁵⁾

황공망은 이 네 가지 개념에 대한 자세한 설명이나 예시는 들지 않았으나, 이에 대한 다양한 해석은 후대 화가들에 의해 만들어지며 특히 명

204) 황공망(黃公望, 1269~1354), 원대 화가. 자는 자구(子久). 아버지 황공(黃公)이 오랫동안 아들을 바라다가 90세에 처음으로 아들을 얻는 데서 연유된 이름이다. 호는 일봉(一峯) 또는 대치도인(大癡道人). 시문, 음률, 사곡(詞曲)에도 능하였는데, 도교를 신봉하여 부춘산(富春山)에 은거하였다. 50세 이후에 그림을 그리기 시작하였으나 동원과 거연의 유법(遺法)을 얻고 이를 다시 변화시켜 파묵법에 의한 천강산수(淺絳山水)를 완성시킴으로써 원말사대가의 수장, 중국산수화의 대종사(大宗師)로 일컬어진다. 저서로는 『사산수결』, 『대치산인집(大癡山人集)』이 있고 대표작으로는 <부춘산거도(富春山居圖)>가 있다. (이성미, 김정희, 앞의 책, p. 303.)

205) 黃公望, 『寫山水訣』, “作畫大要, 法邪聶俗賴四箇字.”

청대의 화가들이 명제에 대한 대답들을 마련했다. 이러한 개념과 관점은 오늘날의 회화비평에서도 여전히 응용되고 있다.²⁰⁶⁾ 조선미의 『사산수결』에 대한 설명은 다음과 같다.

“고의에 대한 해석문제는 황공망의 『사산수결』이라는 화론 속에 잘 표현되어 있다. 그는 그림의 병폐로써 사(어긋난 것), 침(달콤한 것), 속(속된 것), 퇴(의지하는 것)의 4가지를 들고 이를 제거해야 한다고 주장했다. 이 네 가지 글자의 의미에 대해서는 청대의 성대사(盛大士) 『계산와유록(谿山臥遊錄)』 2권에 설명되어 있지만, 방의 확장된 의미와 관련지을 수 있는 것은 ‘사’와 ‘퇴’이다. ‘사’란 고의를 무시하고 자기 마음대로 고인의 법칙을 바꾸는 것을 뜻하며, 요컨대 과거로부터 전해오는 그림의 정도를 배우지 않고 아법(我法)에로만 치닫는 길을 가리킨다. ‘퇴’란 ‘사’와는 반대로 너무 지나치게 예전의 화법을 믿는 것을 뜻하며, 손잡고 끌려가듯이 오로지 선인의 법을 따르기만 하고 의지하는 자주성이 결여된 것을 가리킨다. 따라서 화가는 모름지기 ‘사’도 ‘퇴’도 경계해야만 한다는 것이다.”²⁰⁷⁾ (표 18)

사산수결의 네 가지 사항에서는 현대미술의 작품론 및 예술론에 적용해도 무리가 없을 정도의 창작론적 측면이 나타난다. 황공망은 화가의 주관성이 작품제작의 다른 요소들보다 더욱 중요시되고 강조되어야함을 명시하였다. 이는 앞서 언급한대로 방의 확장적 개념과 일맥상통하는 부분이다.

206) 갈로, 앞의 책, p. 422.

207) 조선미, 앞의 논문, p. 298.

2) 명대의 창의적 방

① 명대 방작의 유행

원말사대가 이후 명나라의 건국은 한족에 의해 이루어지게 된다. 한족이 만들어내는 문화는 이민족의 통치에서 벗어나 다시 한족의 자존심을 찾아나간다는 가치를 지니게 된다. 전통을 중시하면서도 새로운 사회·문화를 건설하고자 하는 점이 한족들의 의지였다. 이는 복고주의 사상을 통해 빠르게 전개되어 나갔다. 회화분야에서 문인들은 선인들의 작품을 찾아보고 답습하는 것을 중요시 하였는데, 똑같이 그리는 임모의 개념에서 더 나아가 작가의 주관적 해석을 첨가하는 임모의 방법으로 방작의 개념이 두드러지게 대두된다. 동기창은 방의 개념을 화론을 통해 정리하여 이론화 하였고 이는 청대까지 연결되어 정통과 화가들인 사왕²⁰⁸⁾에까지 영향을 미치게 된다.

마이클 설리반은 명대 문인들에 대해 다음과 같이 설명하였다.

“명대 문인들은 그들 이전의 화가들이 자연으로부터 필요한 모든 것을 배웠던 것과 같이 이제는 소동파의 예에서 보듯이 산과 물, 바위와 나무를 빌어 단지 자신들의 생각과 감정을 표현하는 수단으로 삼았다. 그리고 그림에 시적이고 철학적인 내용을 싣게 된다. 이러한 높은 수준의 그림은 더욱더 지식인들의 사고와 태도가 융합되어가는 결과를 가져왔다.”²⁰⁹⁾

이러한 문인들의 주관성과 방작이 유행하게 된 배경을 이해하기 위해서는 명대의 집대성 문화와 관련된 부분을 살펴볼 필요가 있다. 집대성

208) 사왕(四王)은 청대 초기 네 사람의 정통파 산수화가인 왕시민(王時敏, 1592~1680), 왕휘(王翬, 1632~1717), 왕감(王鑑, 1598~1677), 왕원기(王原祁, 1642~1715)를 일컫는다. 이 용어는 청대 진조영(溱祖永, 1825~1884)의 『동음논화(桐陰論畫)』, 「예언(例言)」에서 처음 제시되었다. 사왕은 동기창의 회화이론과 기법을 직접 배우고 이어받은 왕시민과 그의 조카, 제자 손자의 관계로 엮어져 있으며, 그들의 모고주의(模古主義)적 산수화풍을 만들었다. (이성미, 김정희, 앞의 책, p. 110.)

209) 마이클 설리번, 앞의 책, p. 202.

과 방작의 관련성을 조선미는 다음과 같이 정리하였다.

“명대사회에서 전통의 문제가 얼마나 강하게 역설되고 있었던가는 문화의 각 부분에서 일어난 집대성의 의욕에서 명백히 엿볼 수 있다. 집대성이란 하혜감(何惠鑑)의 말대로 역사의 요약이자 취사선택을 거친 과거체험의 총결산으로서, 그 단적인 예를 『영락대전(永樂大全)』²¹⁰⁾의 편찬에서 살펴볼 수 있다. 이런 추세를 따라서 당시 문인들은 광범위한 미술사적 지식이나 세련된 취미를 그들의 창작활동이나 감상체험을 통해 융해시켜 나갔으며, 이를 기초로 하여 ‘예술 위에 구축된 예술’²¹¹⁾이라고 할 방작의 유행을 보게 되었다.”²¹²⁾

즉 명대 작가들은 주관성을 표출하기 위해 원본 참고개념을 갖는 집대성 문화를 활용했다고 볼 수 있다. ‘예술 위에 구축된 예술’이라는 개념은 자연과 예술의 단순한 일대일 연결이 아닌, 자연을 스승으로 삼아 만들어진 미술사의 여러 단계를 참고하고 거쳐 다시 예술로 만들어내는 방작의 복합적 개념을 드러낸다고 할 수 있다.

② 복고주의자들의 술의(率意)

동양에서 회화의 소재 및 주제는 주로 자연으로부터 왔다고 할 수 있는데, 명대에는 자연을 똑같이 재현하기 보다는 자연을 통해 화가의 주관성을 어떻게 드러낼 것인가의 문제가 중요했다. 이는 문인화가 그럴

210) 영락대전(永樂大全)은 중국 명나라의 성조(成祖)에 의해 자찬(刺撰)된 최대의 유서(類書)로써 본문 22,877권, 목록 60권이며, 1407년 완성되었다. 이 유서는 일종의 대백과사전으로, 경서(經書), 사서(史書), 논문집(論文集), 불교(佛敎), 도교(道敎), 철학(哲學), 천문(天文), 복서(卜筮) 등 모든 사항에 관련된 도서를 총망라하고 여기에 관련사항을 발췌하고, 내용별로 분류한 것이다.

211) ‘예술 위에 구축된 예술’에 대한 또 다른 예시로 명대의 광범위한 수집열 그리고 명·청대에 간행된 각종 화보(畫譜)의 편찬 및 보급의 예를 들 수 있다. 명대에 간행된 십죽재화보(十竹齋畫譜, 1633년), 청대의 개자원화전(介子園畫傳, 1부 1679년, 2·3부 1701년), 패문제서화보(佩文齋書畫譜, 1708년)등은 옛 대가에 대한 이해를 넓히도록 도와주면서 방작이 유행하고 대중화 될 수 있었던 기반을 만드는데 기여했다.

212) 조선미, 앞의 논문, pp. 298~299.

대상을 선택하고 그대로 재현하는 문제보다 사의를 더욱 중시했던 점과 일맥상통한다. 자연을 통해 배우되 자연을 어떻게 표현했는지 배우는 것은 과거 대가들의 그림들을 살펴보고 본받는 것으로 하였으며 이를 통해 자신을 어떻게 표현할지 연구했다. 자신의 해석과 표현이 중요하되 그 원본을 과거의 대가 회화들을 기본으로 하는 것은 바로 방의 기본 개념이다. 고인을 통해 배우고, 그 법을 전승하고, 고의를 존중하는 것은 임모의 개념과 겹치는 부분이다. 그러나 원본을 통해 화가 자신의 해석과 주관성을 표현하는 방작의 개념은 원대에서 시작되어 명대에 이르러 특히 복고주의자들에 의해 널리 유행하게 된다.

“16세기의 복고주의자들은 모든 것에는 보편의 법이 있다는 것을 믿고 있었기 때문에 모방(模倣)을 장려했다. 고인의 필묵 규구(規矩)는 후대인에겐 모든 형태를 자율적으로 조절하는 질서였다. 그렇기 때문에 과거의 거장들의 법을 공부하는 것은 표현되는 대상 속에 내재하는 법을 배우는 것을 의미한다. 이처럼 이 시대에는 일반적인 것, 전형적인 것이 개개의 것에 앞서서 강조되었기 때문에, 법의 중요성이 역설된 것이다. 따라서 화가의 독창성은 이 법에 결코 저촉되는 것이 아니며, 회화의 거장들조차도 모방에서부터 시작해야만 한다고 보았다. 이런 모방의 결과, 나름대로의 감식안을 구비하게 되고, 그렇게 되면 거기서 자유의식이라고 할 수 있는 술의가 나타나게 되는 것이다. 화가가 법을 습득하고 소화하면, 그 이후에 자신이 만들어내는 변화에 따라서 자유로이 법에서부터 출입이 가능하게 되며, 그 때엔 그가 모범으로 삼았던 데에서 부터도 완전히 자유로울 수가 있다는 것이다.”²¹³⁾ (표 19)

16세기 복고주의자들의 창작론	모방 → 감식안 → 자유의지, 술의(率意)
------------------	-------------------------

표 19 16세기 복고주의자들의 창작론

213) 조선미, 앞의 논문, pp. 299~300.

③ 동기창의 방 이론

동기창은 방의 개념에서 화가의 주관성을 극대화시키는 이론적 토대를 만들고 실제 자신의 그림에 적용하였는데, 그 과정을 살펴보면 임모의 개념을 충실히 작품제작에 반영하고 그 후에 방의 개념을 발전시키고 그 안에서 주관성을 극대화시켰다. 제임스 케힐의 연구를 살펴보면 이와 같은 사항이 나타난다.

“현존하는 동기창의 최초 작품은 주로 1590년대 후반 그가 두 번째 베이징에서 체류하던 시기와 화팅(華亭)으로 돌아간 시기로부터 온 것이다. 1577년에 동기창이 그림을 시작한 것으로 보아, 처음 20년은 그의 작업에 거의 성취가 없었다는 것을 알 수 있다. 많은 다른 화가들의 초기 작품 역시 보존되어있지 않은 경우가 있는데 이는 후대 사람들이 이를 보존할 가치가 있는 것으로 진지하게 여기지 않았거나 모조품으로 여겼기 때문이고, 또한 작가 자신이 그 작품들을 보존할 가치가 있다고 여기지 않았기 때문일 것이다. 동기창은 서화를 배우는 동안 수없이 많은 예전 작품들을 모사했다고 그의 글에서 밝히고 있는데, 아마도 자신의 모사작품들을 공개하고 싶지 않았기 때문일 것이다. 동기창은 자신의 작품을 창조물로 여기는 자신감을 가지게 될 때 까지 기다리기를 원했을 것이고 그럴 때 까지 수많은 작품들을 모사하는 것을 주저하지 않았을 것이다. 막시룽은 황공망의 작품들을 방안에서 홀로 다른 사람에게 공개하지 않으면서 10년 동안 답습했다고 전해지는데, 동기창 역시 임모작과 관련하여 마찬가지로 수행했을 것이다.”²¹⁴⁾

후에 동기창이 원본을 자유롭게 변용하며 주관성을 표출하게 된 것이 타당성을 갖게 된 이유는 이와 같이 임모의 과정과 고전의 답습을 충분히 직접 실천한 단계가 있었기 때문일 것이다. 동기창이 방의 개념을 통해 자신의 시각적 해석을 더하면서 새로운 양식을 만들어낸 과정은 다음

214) James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese painting of the late Ming dynasty, 1507~1644*, 1982, New York: Weatherhill, 1982, p. 91. 번역 및 참고

과 같다.

“이러한 과정으로 인해 예전의 양식으로부터 새로운 양식으로의 진전이 이루어질 수 있다는 인식이 동기창의 창의적인 모방, 즉 ‘방’이론을 이끌었다고 추정할 수 있다. 주제와 특징을 감별하는 시각적 형식이 표준적인 풍경에 더해져 다른 화가들의 방작과는 확연히 구분되는 방의 새로운 양식을 만들었다.……하나의 새롭고 주관적인 양식을 향한 동기창의 진행은 그의 초창기 발전에 열쇠가 되는 분석적인 방에 의해 결정되었다. 이는 역설적으로 보일 수 있으나, 다른 것을 베끼는 연습에서 창신으로 이어지는 논리로 일관된다. 이는 ‘다른 것을 본땀(derivative)’고 명하는 것이 ‘독창성(originality)’에 있어서 고프리치에 의해 대략 형성된 ‘도식과 정정의 과정’과 마찬가지로라는 것을 알 수 있다. 화가들은 그들이 본 것에 의거하며 자연의 관찰과 전통적 형상의 수정을 통해 자연적 닮음에 접근했다. 동기창의 경우에 있어서 작품제작의 흐름은 사실적인 이미지를 향한 것이 아니라 그것으로부터 달아나는 데 있었다. 이를 통해 좀 더 추상적이고 형식화된 구조를 만들고자 하였다. 화가가 그림을 그릴 때 형상을 재해석하고 향상시키는 과정을 거치지만 그 목적은 재현이 되는 것이 아니라 좀 더 심미적인 형상을 만들어내는 것이었다. 동기창은 때때로 이러한 성과를 내기 위해 화면 안에서 우연한 배열들을 만들어냈다. 이를 통해 동기창만의 특징이 나타나는 그림들을 만들어냈다.”²¹⁵⁾

동기창의 <완련초당도> 및 <청변산도>를 살펴보면 고인들의 그림에서는 찾아볼 수 없었던 동기창 특유의 바위 및 절벽의 형태를 찾아볼 수 있다. (참고도판 30) 동기창은 왕유나 황공망의 그림을 본받은 작품들을 제작하곤 했었는데, 이 작품들을 보면 고인들의 그림과는 확연하게 다른 바위와 절벽의 형태들이 나타난다. 부드럽게 연결되지 않고 파격적으로 재구성된 듯한 인위적인 불연속성이나 바위의 모양들을 재조합하여 독특한 추상성이 드러나는 형태들을 만들어냈다. 부분적으로 살펴보면 마치

215) James Cahill, 앞의 책 p. 93. 번역 및 참고

공상과학 영화에 나오는 다른 행성의 모습 같기도 하고, 초현실주의자들이 그렸던 기괴한 자연의 모습들을 연상시키기도 한다. 이러한 새로운 형태와 형식을 만들어 낸 것은 동기창의 주관성이 두드러지는 시각연구의 부분이라고 할 수 있는데 이 과정은 동기창이 자연을 직접 보면서 얻은 것이라기 보다는 예전의 작품들을 답습하면서 얻어낸 결과라고 할 수 있다. 즉 방의 개념을 활용하면서 점점 화가의 주관성이 두드러지게 되었고 특히 동기창의 경우에 있어서는 고인들의 흔적을 찾아볼 수 없을 정도까지의 개인적 특징이 확연히 나타나게 되었다. 이는 방작이 임모에 가까운 학습의 개념에서 벗어나 주관성을 마음껏 표출할 수 있는 방법론이 될 수 있음을 보여주는 중요한 예시라고 할 수 있다.



참고도판 30 (좌) 동기창, <완련초당도(婉戀草堂圖)>, 1593년, 개인/ (우) 동기창, <청변산도(靑弁山圖)>, 1617년, 클리블랜드미술관 (부분)

동기창의 회화작품 전개는 임모의 학습과 훈련에서 시작하여 자신의 해석과 심성을 통해 독창적으로 해석한 방작을 만들어낸 것이며, 방의 주관성을 극대화시킨 점을 보여준다. 이러한 개념은 현대 수묵화의 제작에 있어서 방작의 개념을 창작론으로 삼을 수 있는 근거를 마련해 주었다. 즉 원본을 본받는다는 개념과 이를 주관적으로 해석하여 마음껏 창의적 생각을 덧붙일 수 있다는 점을 동시에 충족시켜 주는 것인데 이는 본인의 수묵화 제작의 방법론이 되었다.

3) 방의 현대적 의의

방작의 개념은 앞서 살펴본 것과 같이 이미 명·청대에 주관적인 화가의 해석이 두드러지게 나타났다는 점에서 현대적 작품론의 성향을 갖추었다고 할 수 있다. 이러한 면모를 재조명한 제임스 케힐의 유희이론과, 필자가 판단하고 있는 방의 현대적 의의를 조명하기 위한 ‘포스트 프로덕션’의 개념을 이 부분에서 논의하고자 한다.

① 제임스 케힐, 방작의 유희이론

제임스 케힐 (James Cahill): 방작의 유희(遊戱)이론	원본(原本)	게임의 기본 규칙과 틀
	방작(倣作)	게임을 풀어나가는 다양한 방식이나 게임을 즐기는 개념

표 20 제임스 케힐(James Cahill): 방작의 유희(遊戱)이론

제임스 케힐(James Cahill)은 조안 휘징거(Johan Huizinga)의 유희이론을 인용함으로써 방작의 성격과 유비시키고 있다. (표 20)

“놀이란 틈날 때 자발적으로 행해지며, 일상생활과는 단절되어 있다. 이해에는 관계없이 불급의 요구로만 차있다. 최후까지 제약이 있는 의미와 질서를 포함하고 있다. 불완전한 세계 가운데 그 장(場)에 관한 완전함이 깃들여 있다. 긴장(緊張)과 과단(果斷)이 게임(game)의 특성을 높여주고, 승부는 규칙의 틀 내에서 정해진다. 그 미학적 가치의 태반은 이상의 특색에 의한 것이다.”²¹⁶⁾

216) Joan Huizinga: Homo Ludens, A Study of the play-elements in culture,

제임스 케힐이 휘징거의 유희이론을 인용한 것은 방작과 작품과 원본의 관계를 이해하는 데 도움을 준다. 임모의 경우 원본과 임모작의 차이가 크게 나지 않을 뿐만 아니라 그 목적 자체가 최대한 똑같이 베껴 그리는 것이기 때문에 유희이론을 적용해보면 무리가 생긴다. 방작에서 원본을 주관적으로 해석하고 다양한 변수를 만들어내는 요소와 과정은 게임을 풀어나가는 방식과 그 과정을 통한 유희에 비유해 볼 수 있다. 원본에 나타나는 소재나 형식, 그림의 시각적 요소들을 활용하여 어떻게 재구성을 하느냐, 어떻게 변형을 시키느냐의 여지는 작가의 주관성과 다양한 결과가 나올 수 있는 경우의 수를 만들어내어 마치 게임이나 놀이와 같은 유희적 측면을 만들어낸다고 할 수 있다. 장기나, 보드게임 또는 스포츠 경기에서 기본적인 룰은 정해져 있지만 그에 따라 생겨나는 다양한 변수들과 과정을 즐기는 것이 게임의 묘미인 것과 마찬가지로, 원본을 어떻게 해석할 것인가의 문제는 무한대의 가능성과 즐거움을 내포한다. 이 과정에서 해석에 드러나는 주관성이 바로 작가의 창의력이나 예술성이 된다.

② 포스트 프로덕션과 방

방작의 개념에 유비되는 개념은 현대미술에서도 찾아볼 수 있다. 작품의 주제를 설정하는데 있어서 원본이 되는 작품을 참고하여 이를 활용 및 변형하여 전개시키고 이에 따른 주관적 표현을 하는 방법으로는 차용²¹⁷⁾과 패러디²¹⁸⁾를 예로 들 수 있다. 앞서 언급한 바와 같이 이는 예

1950, (James Cahill, 「董其昌の畫一様式の創造から集大成まで」, 『董其昌の畫論』, 山岡泰造, 古原宏伸譯, p. 47. 재인용)

217) 차용(借用, appropriation), 빌려온다는 의미의 차용은 미술사, 광고, 미디어 등에 이미 등장한 형상을 가지고 새로운 형상과 합성시켜 또 다른 작품을 창조하는 제작방법을 가리킨다. 차용이 하나의 방법론인 만큼 그 방식과 의미는 그것을 사용하는 작가들만큼이나 다양하지만 현대미술에서 특징적인 것은 점차 요소 및 차용원리 그 자체가 작품의 본질을 이루는 경우가 많아진다는 것이다. 또한 차용은 미술사적 전통작품의 지적 소유권에 도전하고 모더니즘의 독창성에 대한 숭배를 비웃기 위한 효과적인 수단으로 사용된다. (월간미술, 앞의 책, p. 429.)

술 위에 구축된 예술의 개념을 충족시키고 있으며, 기존의 예술작품을 참작한다는 점에서 방작의 개념과 연결이 된다. 특히 본인의 작품에서는 과거의 전통회화 뿐만 아니라 애니메이션, 만화캐릭터, 오페라장면 등을 같이 활용한 예시가 있어 작품을 설명할 때 방의 개념과 차용의 개념을 복합적으로 제시한다. 주제설정에서 원본과 인용의 관계를 명시하는 것, 주제의 레퍼런스 개념을 밝히는 일은 현대미술에서 더욱 일반화 되어가면서 다양한 파생의 개념을 만들어가고 있다. 특히 원본의 개념이 예전의 고전 예술작품에서 대중문화나, 오브제, 레디메이드로까지 연결을 맺게 되면서 복합적인 관계성이 중요해지고 있다.

니콜라 부리요²¹⁹⁾는 이러한 사항에 대해서 다음과 같이 언급하였다.

“1990년대 초반 이후 수많은 예술작품들은 기존에 존재하는 예술 작품을 바탕으로 거듭 제작되어 오고 있다. 더더욱 많은 미술가들이 다른 사람들이 만든 작품들, 혹은 사용 가능한 문화적 생산물을 해석하거나 재생산하거나 재전시하거나 사용하고 있다. 이러한 포스트프로덕션 예술은 정보 시대의 전지구적 문화라는 급증하는 혼란에 반응한 것으로 보인다.……예술가들이 조작하는 재료는 이제 더 이상 원천적이지 않다. 예술가들은 이제 더 이상 낱것의 재료를 토대로 그 형식을 다듬는 게 아니라, 문화적 마켓 내에 이미 유통되고 있는 오브제를 이용해 작업하는 것이다.……포스트 프로덕션은 네트(Net)의 등장으로 인해 생성되는 지식

218) 패러디(parody)는 주로 명작의 시구나 문체를 모방하고 내용은 전혀 별개의 것을 표현함으로써, 그 외형의 내용과의 불일치에서 익살스러운 효과를 주는 시에서 비롯된 개념이다. 그 기원은 기원전 7~8세기의 그리스로 거슬러 올라가는 초기 시와 운문 등 주로 문학의 영역에서 행해졌으나, 오늘날에는 미술의 영역에서도 자주 사용되고 있다. (월간미술, 앞의 책, p. 491.)

219) 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud, 1965~)는 관계미학 혹은 관계예술 개념을 기반으로 1990년대 이후의 미술을 매개해 온 프랑스의 큐레이터이자 이론가, 그리고 비평가이다. 베니스 비엔날레, 리옹 비엔날레 등 다양한 맥락의 국제전을 기획하는 동시에 이론적 작업을 수행하면서, 동시대 미술 담론에 있어서 중요한 역할을 해왔다. 주요 저서로는 『관계의 미학(Esthetique Relationnelle)』, 『래디컨트(The Radicant)』, 『엑스폼(The Exform)』 등이 있다. (니콜라 부리요, 정연심·손부경역, 『포스트프로덕션』, 그라파이트온핑크, 2016, p. 1.)

의 형식들을 파악하고자 한다. 오늘날 예술가들이 이러한 관계적 모델들을 생산하는 데 가장 자주 사용하는 도구가 바로 기존의 작품들, 혹은 형식 구조들이라는 사실은 주목할만하다.”²²⁰⁾

니콜라 부리요의 포스트 프로덕션 개념을 방의 개념과 연결시켜 생각해볼 수 있는 것은 기존의 예술작품들을 원본의 개념으로 삼아 이를 변용 혹은 전용(轉用)하여 사용하고 있다는 점이다. 원본의 개념이 고인들의 회화작품이 아니라 동시대의 다른 예술작품이 된다는지, 대중예술이나 오브제, 극단적으로는 재활용품과 쓰레기로까지 확장된 점은 현대미술의 광범위해진 주제와 소재의 범위 확장에 따라 새롭게 형성된 부분이라고 할 수 있다. 새롭게 형성된 다양한 형식들의 예술작품들을 다시 작가들이 참고하고 변용하여 재생산하고 있는 양상은 ‘방’의 확장적·현대적 개념이라고 할 수 있다. 특히 수묵화라는 장르를 현대적으로 해석하는 과정에서 차용, 패러디, 포스트프로덕션 등의 서구 미학만을 참고하는 것이 아니라, 동양의 미학에서 그와 일맥상통할 수 있는 ‘방’의 개념을 현대적으로 응용하고 작품에 적용하는 것이 필요하다고 생각하게 되었다.

220) 니콜라 부리요, 앞의 책, pp. 17~19.

2. 방 개념의 확장과 장르의 복합성

방의 개념을 본인의 작품론과 작품전개의 방법론으로 삼게 되었는데, 회화의 개념을 음악에 연결시킨 예시가 있으며 이를 통해 다른 장르 및 다양한 매체로까지의 확장을 시도하게 되었다. 회화에 있어서 방의 개념을 음악의 변주와 매칭 시키면서 비교한 점, 그리고 더 나아가 종이조형물 및 벽화 그리고 수묵화의 구성에 적용한 점을 구체적으로 살펴보고자 한다.

1) 회화의 방과 음악의 변주

방작의 개념은 임모의 학습과정에서 창작의 과정으로 진화하여 작가의 주관적 표현을 하는 한 방법이 되었다. 이러한 방작을 통한 창작론의 특징은 임모와 마찬가지로 여전히 원본의 개념이 존재한다는 것이다. 고전의 원본을 근거로 삼아 이를 재해석하는 과정이 창작이 된 것이다. 원본과 주관적 재해석의 특징은 음악에 그대로 적용해 볼 수 있다. 방작과 음악의 변주를 비교한 예시논문을 통한 연구를 밝히면서 방작을 음악의 개념에 비유할 수 있는 실마리를 밝히고자 한다. 또한 무소르그스키의 음악 <전람회의 그림>을 방작의 개념으로 고찰한다. 무소르그스키가 하르트만의 회화작품을 원본의 개념으로 음악을 만든 점을 방작의 개념으로 고찰하고, 이를 다시 본인의 작품으로 변환하여 방작의 개념을 작품제작의 원리로 삼게 된다. 또한 이 작품의 부분에는 무소르그스키의 악보를 그대로 베껴그린 예가 있는데, 임모의 개념을 응용한 방작개념의 활용 예시라고 할 수 있다. 또한 바그너의 오페라를 시각화하면서 방작의 개념을 활용하였고, 그 예시 중 일품화풍 수묵화로 음악의 내용을 시각화한 부분을 설명한다. 변주와 방작의 비교를 통해 음악과 미술의 교차점을 찾게 되고 이를 적극적으로 활용하게 되는 계기를 설명하고자 한다. (표 21)

음악에 적용한 방작개념과 작품에의 반영		
음악논문	「변주(variation)와 방작(倣作)」	음악과 전통회화의 요소 비교
고전음악	무소르그스키, <전람회의 그림>	회화작품들을 원본삼아 음악화: 회화 → 음악
↓ (방작의 개념을 음악에 적용한 작품제작) ↓		
본인작품	<무소르그스키, 전람회의 그림>	회화 → 음악 → 현대미술
		악보를 그대로 작품에 모사
	<바그너, 니벨룽의 반지>	음악 → 현대미술 및 수묵화

표 21 음악에 적용한 방작과 작품에의 반영

음악 월간지 『객석』 2016년 5월호에 실린 송현민의 논문, 「변주(variation)와 방작(倣作)」은 음악인이 변주를 전통회화의 방작 개념에 활용한 흥미로운 예시를 보여준다. 황현민의 논리는 다음과 같다.

“브람스 피아노곡 ‘슈만 주제에 의한 변주곡’ Op.9(1854), ‘자작주제에 의한 변주곡’ Op.21-1과 ‘헝가리 주제에 의한 변주곡’ Op.21-2(1857), ‘헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가’ Op.24(1861), ‘파가니니 주제에 의한 변주곡’ Op.35(1862-1863), 관현악곡 ‘하이든 주제에 의한 변주곡’ Op.35a와 Op.35b(1873)는 제목이 많은 정보를 알려주는 음악들이다. 제목은 각 곡의 원작과 브람스가 받은 영감의 원천, 변주(variation)라는 형식을 취한다는 것을 말해준다. 이 곡들을 접할 때마다 ‘방작(倣作)’이라는 동양화 기법이 떠오르는 이유도 여기 있다. 변주형식이나 방작 모두 원작이나 원작자의 기법에서 모티브를 가져와 그것을 답습하는 ‘모방’과 자신의 세계를 구축하기 위한 ‘변주’의 기법이 공존하기 때문이다.”

“변주는 한 번 나타난 소재, 즉 선율·주제·동기·작은 악절 등을 반복

할 때 어떤 변화를 가하여 연주하는 것이다. 변주된 선율은 당연히 원형과 다른 상태에 있으나 변주의 빈도가 높고 낮고 간에 원형 소재와의 연결은 유지되어야 한다. 즉, 주제가 극단적으로 변주되어 듣는 이가 원형과 아무런 관련이 없어 보인다고 느낄지라도 원형과의 관련은 어떠한 형태로든 잠복해있어야 한다. 그래서 분석할 때 그와 같은 변주가 원형에서 어떻게 유도되었고, 어떤 변화를 연출하는지를 알 수 있다. 사실 이러한 변주 기법이 전적으로 개입되지 않은 음악이란 극히 단순한 악곡을 제외하고는 존재하지 않는다 해도 과언이 아닐 것이다. 따라서 단순한 멜로디를 ‘반복’하고, 그것에 ‘변화’를 주는 것은 원시 음악은 물론 지금까지 행해지는 기법이다.”²²¹⁾

레메니의 곡을 ‘방’ 개념으로 삼아 변주곡을 작곡한 브람스에 대한 자세한 설명은 다음과 같다. “레메니는 헝가리 집시음악을 능숙하게 연주하며, 브람스에게 집시음악의 특징과 선율을 가르쳤다. 이를 바탕으로 1853년에 브람스는 ‘헝가리 주제에 의한 변주곡’을 작곡했다. 곡의 주제도 레메니를 통하여 알았던 것으로 추정된다. 곡은 주제와 제1변주부터 13변주, 코다로 구성되었다. 13개의 변주는 모두 주제와 근친관계에 있는데, 주제를 왼손으로 연주하거나(제1변주), 오른손이 변주하는가 하면(제2변주), 오른손이 표정을 넣어 주제에서 끄집어낸 선율을 느릿하게 연주(제5변주)하고, 왼손 리듬으로 헝가리풍을 느끼게 하고 오른손은 펼침 화음을 연주하다가(제9변주), 앞의 펼침화음을 더욱 세밀하게 움직이게 하는 식(제10변주)이다. 그리고 코다에서는 주제의 원형에 다시 접근하여 원래 주제를 명확하고 효과적으로 나타내고 전체를 마무리한다.”²²²⁾

이어서, 음악과 동양화의 방작 개념을 비교한 송현민의 견해는 다음과 같다. “원형의 주제가 점점 확장되고 변하는 가운데 원형과의 관계를 놓지 않아야 하는 것은 방작기법을 택한 동양의 화가에게도 해당하는 것이었다. 동양에서 화가들이 그림에 입문해 처음으로 하는 공부는 대가들

221) 송현민, 「변주(variation)와 방작(倣作)」, 『객석』 5호(통권 387호), 2016, p. 170.

222) 송현민, 앞의 논문, p. 170.

의 그림을 모사하며 기법을 수련하는 일이다. 선인의 그림을 본떠 그리면서 그 기법을 체득하는 것. 중국의 사혁이 쓴 『고화품록』에 나오는 육법(六法) 중 ‘전이모사’는 그래서 중요했다. 하지만 그대로 모방하는 것이 아니라 화의(畫意), 즉 정신을 본받아 그려야 했다. 브람스가 원작을 통하여 변주곡을 썼듯이 조선의 문인화가 강세황은 명대의 화가 심석전의 <벽오청서도>를 방작하여 자신도 <벽오청서도>를 그렸다. 이 그림에서는 ‘본뜨다’라는 뜻의 ‘방(仿)’자를 써서 아예 ‘방 심석전(仿 沈石田)’이라고 적었다.”



참고도판 31 심석전, <벽오청서도(碧梧清署圖)>와 강세황, <벽오청서도> 비교

“브람스 변주곡들의 제목도 이러한 회화처럼 쓴다면, ‘방 슈만’, ‘방 헨델’, ‘방 하이든’, ‘방 파가니니’라고 할 수 있겠다.……방작이나 변주형식이나 그 묘미는 모방을 통하여 원작보다 더 풍부하고 나은 작품을 창작해야 하는 것에 있다. 브람스의 변주곡들과 강세황이 그린 <벽오청서도>는 하나로 된 작품이지만, 두 예술가의 작품과 이야기가 공존한다. ‘변주’나 ‘방’이라는 말이 들어간 작품은 영감의 출처도 분명하다. 원작(자)에 대한 존중과 그 가치를 알기에 모방하려는 마음, 원작을 능가하여 더욱더 뛰어난 작품을 만들려는 의지도 상생한다.……이처럼 역사 속에

살아남은 변주곡과 방작들은 모두 확실한 기준을 갖고 있다. 그것이 바로 개성이다. 이것이 브람스의 변주곡이 걸작으로, 방작을 취한 강세황의 회화가 명작과 수작으로 기억되는 이유이다.”²²³⁾ (참고도판 31)

이와 같이 음악의 ‘변주’와 미술의 ‘방작’에는 원본의 개념을 주관적으로 재해석한다는 점에서 공통점이 있다. 송현민의 견해는 본인의 작품제작에 클래식 음악 및 오페라를 방의 확장적 개념으로 적용하는 근거와 일맥상통한다.

2) 방의 현대적 적용과 매체

앞서 방의 개념과 유사한 음악의 변주를 비교하면서 음악과 미술 사이의 연관성에서 도출한 주제를 방의 개념에 적용해보았다. 이 단락에서는 음악과 미술의 일대일 연결이 아닌 다중적 연결을 통해 방의 개념을 복합적으로 작품에 적용하면서 수묵화를 비롯한 다양한 매체로 확장시킨 예시를 설명하고자 한다.

무소르그스키의 음악곡 <전람회의 그림>은 그의 동료였던 하르트만의 회화작품들을 원본으로 삼았다는 점에서 방작의 개념을 적용해볼 수 있다. 2012년 필자의 개인전 글에 밝혔던 내용은 다음과 같다.

<무소르그스키, 전람회의 그림>은 이 음악이 가지고 있는 열가지의 각기 다른 주제를 내러티브를 통해 시각적으로 재해석하고자 하는 의도에서 시작되었다. 음악 자체의 아름다움으로부터 받은 영감 이외에 무소르그스키의 곡을 작품으로 다시 만들게 된 동기는 무소르그스키가 작곡한 열가지 주제의 ‘선택’이 현대미술에서 강조되어 온 ‘큐레이팅’의 개념과 유사하다는 점이다. 러시아 출신 작곡가 모데스트 무소르그스키는 39세의 젊은 나이로 죽음을 맞이한 그의 절친했던 친구 빅토르 하르트만을 추모하며 <전람회의 그림>을 작곡했다. 1874년 2~3월에 걸쳐 러시아의

223) 송현민, 앞의 논문, p. 170.

상트페테르부르크 미술아카데미에서 열린 하르트만의 유작전이 바로 <전람회의 그림>의 영감이 되었는데, 이 전시에는 하르트만의 드로잉과 페인팅을 비롯하여, 건축설계, 보석, 생활용품, 무대배경, 의상 디자인에 이르는 다양한 작품이 포함되어 있었다. 이렇게 전시되었던 400여점의 작품 가운데 무소르그스키는 수채화 및 드로잉 작품을 중심으로 10여점의 작품을 골라 10가지 주제의 음악을 만들어냈다. 400점이 넘는 수많은 작품 가운데서 무소르그스키가 음악으로 표현하고자 하는 단 10가지의 주제만을 선택했다는 점이 바로 현대미술에 있어서 전시기획 즉 큐레이팅의 개념과 매우 흡사하다고 느꼈다. 또한 설치미술작가들이 자신들의 관점에 따라 오브제를 ‘선택’하고 그 선택이 예술의 주제 및 창의력으로 여겨지는 현대미술의 모습과 매우 닮아 있다고 생각했다. 이러한 점이 바로 ‘음악과 미술’의 장르 및 ‘전통과 현대’의 구분을 초월하는 무소르그스키의 독창성이라고 할 수 있으며, 나에게서는 이 음악을 미술작품으로 재해석하는 계기를 만들어주었다. 10가지 주제들은 연계성이 별로 없는 듯한 엉뚱하고 기발한 조합이기도 하면서 동시에 음악적인 통일감에 의해 유기적으로 연결되어 있어서 다양하게 재해석할 수 있는 여지가 많았다. 작업을 하는 동안 일상적인 삶의 소소함에서 오는 주제로부터 시작하여 정치, 사회, 문화를 넘나드는 다양한 이슈들 그리고 초현실주의적인 판타지에 이르기까지 다양한 소재의 경계를 넘나들며 감정이입을 할 수 있었다.

특히 <전람회의 그림>의 음악적인 형식에서 발견할 수 있는 흥미로운 점은, 무소르그스키가 ‘프롬나드(promenade)’라고 하는 개념을 음악에 도입하여 전주나 간주의 형식으로 사용하면서 각 열 부분의 음악을 통일성있게 연결하는데 활용하고 있다는 점이다. 프롬나드란 ‘산책’ 또는 ‘한가롭게 걷는다’는 뜻으로 무소르그스키는 이를 관객이 전시장을 걷는 모습에 비유하였다. 음악을 전체적으로 감상한 후에 가장 기억에 남는 소절이 바로 프롬나드 부분이며, 또한 러시아 특유의 음악적 색깔을 특징지어주는 요소가 바로 이 부분이기도 하다. 미술에 비유해보자면, 한 전

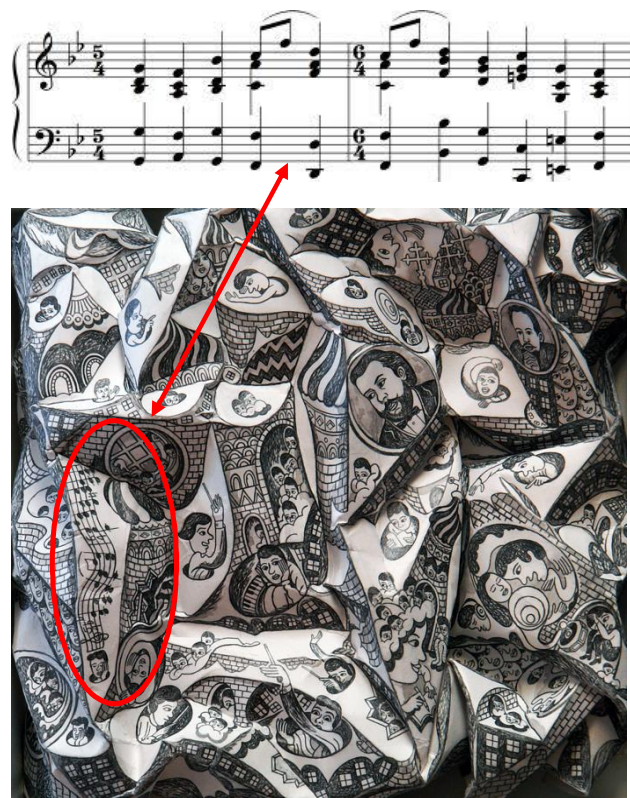
시의 통일성을 만들어내는 주제 또는 한 작품 안에서 작가의 개성을 드러내는 작가의 ‘signature style’ 즉 한 작가의 독창성을 드러내는 시각적 주제가 바로 이 프롬나드에 해당된다고 할 수 있다. 자연스럽게 이 ‘프롬나드’의 개념은 최근까지 연구해온 종이구조물의 형식으로 연결되었다. 종이를 자르거나 접착하지 않고 그냥 구김으로써 만들어진 구조물에 그려진 드로잉들은 평면과 입체, 즉 드로잉 조각의 개념을 동시에 포함하고 있으며 각 주제들의 순서들이 다양하게 조합될 수 있는 여러 가지 경우의 수를 만들어준다.



작품도판 14 무소르그스키의 음악 <전람회의 그림>의 시각화·공간화, <무소르그스키, 전람회의 그림>, 2012, 벽화, 종이조형물 설치, 12x20x4m, OCI 미술관

구겨진 부분이 만들어내는 공간 사이에 존재하는 이미지들은 전체적으로 보면 흑연과 먹이 어우러진 패턴으로 보일 수도 있지만 각 부분들은 모두 다른 스토리를 가지고 있으므로 관객들이 그 이미지를 하나하나 읽으면서 관독하기를 의도하였다. 흑연 및 잉크의 패턴으로 보이는 이 조각드로잉의 형식이 프롬나드와 마찬가지로 10가지 주제를 연결하는 시각적 도구로 사용되고 있다. 구조물 사이사이에는 각 부분을 연결하는 문, 창문, 하수구 구멍 모양의 통로들을 그려 넣었는데, 이는 구조물 위에 그려진 캐릭터들이 각 부분을 이동할 수 있는 길을 만들어주고 각 스

토리의 연계성을 만들어준다. 프롬나드의 원래 의미인 ‘산책’, ‘한가롭게 거닐다’의 의미는 주제 사이사이를 산책하듯 거닐며 관람하도록 한 본인의 의도와 연결된다. 음악의 10가지 소주제는 ‘난쟁이’, ‘고성’, ‘튤리리의 정원’, ‘비들로’, ‘껍질을 털 깐 병아리의 춤’, ‘사무엘 골덴베르그와 슈무일레’, ‘리모주의 시장’, ‘카타콤브’, ‘바바야가의 오두막집’, ‘키예브의 거대한 문’ 이다. (작품도판 14)



작품도판 15 <전람회의 그림> 중 프롬나드 부분의 악보를 인용

이처럼 개인전 글에서 밝혔듯이 무소르그스키 음악의 원본개념은 하르트만이라는 화가의 작품들에 있었으며, 이 두 가지 복합적 개념을 다시 본인 작품의 원본개념으로 삼아 작품을 제작했다는 점은 방작개념의

확장적 활용이라고 할 수 있다. 각 10가지 주제를 시각화하면서 종이조형물로 제작하여 설치작품을 완성하였고, 벽화에 각 주제의 주요장면들을 그려 공간적 해석을 더하였다. 자세한 작품설명은 본고에서는 생략하고자 하나 열 번째 주제였던 <키예브의 거대한 문>에서는 악보를 그대로 옮겨그린 예시가 있어 이를 또 한가지 방작의 개념으로 제시하고자 한다. 작품 <제10곡: 키예브의 거대한 문>의 좌측 하단을 보면 악보가 그려져 있는데 이 악보는 원본이 된 무소르그스키의 음악에서 가장 중요하게 반복되는 멜로디 ‘프롬나드’를 연주하는 악보이다. 악보를 베껴그린 행위는 임모를 포함하는 방작의 개념이라고 할 수 있다. (작품도판 15), (표 22)



		하르트만의 회고전 회화작품 400여점 중의 10점
		무소르그스키의 음악, <전람회의 그림>, 10개의 음악 소주제
		본인의 작품 <무소르그스키, 전람회의 그림> 제작 10개의 음악 소주제를 시각화: 입체 드로잉, 벽화, 설치
		본인의 작품 중 <제10곡: 키예브의 거대한 문>에 악보 모사

표 22 <무소르그스키, 전람회의 그림>에 나타난 원본의 복합적 개념

음악을 원본의 개념으로 이해하여 이에 대한 해석을 적용한 또 다른 예시로는 <바그너, 니벨룽의 반지>가 있다. 바그너의 악극은 총 4편의 오페라 <라인의 황금>, <발퀴레>, <지그프리트>, <신들의 황혼>으로 이루어져 있다. <무소르그스키, 전람회의 그림>에서 앞서 서술한 바와 같이 음악과 악극의 전체적인 내용을 자세히 시각화 하면서 이를 벽화, 입체조형물, 수목화 등으로 재해석했다. (작품도판 16·17)



작품도판 16 <니벨룽의 반지>, 2013, 벽화, 종이조형물, 애니메이션 설치, 14x6x4.5m, 예술의 전당 및 <지그프리트> 부분

<니벨룽의 반지>에서는 방작의 결과물로 수묵화가 나타난 것이 특징이다. 3번째 오페라 <지그프리트>의 주요 내용을 수묵화의 내용으로 삼았다는 점에서 이는 음악을 수묵화로 방작한 것이다. 또한 화면의 우측 상단에 김홍도의 <대장간>을 참고하여 도상에 연결시킨 점 역시 방작의 개념이라고 할 수 있다. <지그프리트>의 내용 중에 미메라는 등장인물이 지그프리트와 함께 부러진 칼을 대장간에서 붙이는 장면이 있는데 이 장면의 해석을 위해 김홍도의 <대장간>을 활용했다. (작품도판 17)



작품도판 17 <지그프리트>, 2017, 지본수묵, 70x70cm 화면의 부분에 활용한 김홍도의 <대장간>

한 화면에 음악이나 다른 예술장르를 원본삼아 방작의 개념으로 시각적 해석을 한다는점, 그리고 그 화면 구성 안에 다시 전통회화를 임모의 개념으로 방작한다는 점, 이 두 가지의 복합적 방작 개념은 후반부에 전개될 수묵화와 다른 장르의 관계 및 결합이 드러나는 작품군을 제작하는 방법에 참고가 되었다. (표 23)

일품화풍 수묵화 작품전개에 나타난 방작의 복합적 개념				
음악을 원본으로 삼은 방작의 개념	→	수묵화	←	전통회화를 원본으로 삼은 방작의 개념

표 23 일품화풍 수묵화에 나타난 방작의 복합적 개념

VI. 일품화풍 수묵화의 초현실적 표현

II장에서 V장까지 서술한, 일품화풍의 연구, 장자와 초현실주의를 결합한 대주제의 연구, ‘발묵·파묵’, ‘감필’의 개념을 활용한 수묵화의 조형적 연구, 주제와 화면구성의 방법론인 ‘방’의 연구는 본인이 제작한 작품의 전반적인 배경이 된 주제 및 시각 연구라고 할 수 있다. 과거의 미술사, 화론, 선행연구에 기반하여 그 근거를 찾았다. 앞서 서술한 내용들은 본고에서 다루지는 창작물 전체의 작품군에 적용할 수 있는 대주제 및 방법론에 관련된 것이었다고 할 수 있다.

반면 이번 장에서 다루지는 연구는 앞선 내용을 기초로 하여 이를 더욱 세분화하는 과정과 결과를 보여준다. 즉 각 작품들을 만들어내는 ‘소주제’와 관련된 것이다. 개별 작품 위주의 분석이 전체적인 내용을 이루며, 작품 제작시 다양한 기준과 주관적 해석을 더한 내용을 서술한다. 한 가지의 기준이 한 작품에 적용되는 단편적 구조를 넘어서서, 다양한 기준, 다양한 해석이 존재하는 복합적 구조를 제시한다. ‘장자’, ‘신선그림’, ‘풍류그림’ 등 다양한 주제와 형식의 전통회화를 각 작품의 소주제에 따라 적용한 예시들과 그 내용을 기술하고, 이 과정에서 주관적인 해석과 상상력을 마음껏 추가해 초현실적인 분위기를 유지하면서도 다양한 시각적 서술개념을 만들어낸다.

부분적 심화연구는 작품을 제작하는 과정에서 작품의 주제설정 및 시각화 과정에 비유해 볼 수 있다. 작품을 제작할 때 개인전 또는 기획전의 경우 전시 전체의 주제를 잡는 것을 II장에서 V장까지의 연구에 비교해볼 수 있다면 이번 장의 전개는 작품 개개의 주제표현과 창의력 및 상상력 등을 만들어내는 과정이라고 할 수 있다. 즉 거시적인 주제 안에서 미시적으로 주관적인 세분화가 어떻게 이루어졌는지에 대한 연구를 자세히 보여주고자 한다.

또한 II장에서 V장까지의 대주제는 본인의 작품들을 타자의 입장에

바라본다는 설정 하에 기술된 것으로, 스스로를 비평가, 이론가, 기획자, 관객이라고 생각하며 창작 후에 재고찰한 내용이다. 그러므로 작품을 감상할 때 보는 것만으로 해석해 낼 수 있는 부분들, 즉 객관적·일반적 특징을 다루고 있다. 그러나 VI장은 작가의 설명 없이는 관객들이 읽어내기 어려운 주관적 설정에 관련된 것이다. ‘그림의 동기’, ‘내용 및 시각적 요소들의 연구출처’, ‘장면의 연출 및 장면간의 연결성’, ‘개인적인 경험과 해석’ 등의 내용들이 바로 주관적 설정이라고 할 수 있다. 이러한 내용은 소책자로 제작하여 작품을 전시할 때 작품의 일부로 포함시키기도 한다.

마지막 절에서는 보다 종합적 예술로 접근하는 일품화풍 수묵화의 확장적 가능성을 제시한다. 일품화풍에 나타난 행위예술적 요소들을 재조명하면서 현대미술에 나타난 영향을 살펴보고 본인이 기획한 행위예술 및 공연예술의 예시를 보여준다. 또한 평면에서 입체 및 공간으로 연결되는 매체의 확장을 설명하고자 한다. 그리고 음악, 공연예술, 문학작품을 재해석하여 한 화면 안에 구성한 보다 종합 예술적 성격을 띤 일품수묵화의 작품제작 과정과 결과를 서술한다. VI장에서는 이러한 내용의 연구를 자세히 밝힌다. (표 24)

작품 주제의 세분화 및 심화과정의 요소
1. 참고한 작품도상의 출처와 선택의 이유, 원본의 내용 이해
2. 선택 및 활용한 도상을 방작의 개념을 통해 재해석
3. 각 장면의 연출 및 장면간의 연결성 설정
4. 창작한 도상 및 시각적 변형의 주관적 이유·해석 제시
5. 음악·문학·공연예술 등을 활용한 종합예술적 공간으로의 확장

표 24 주제의 세분화 및 심화과정

1. 초현실적 수묵화의 유형과 표현

이번 절의 내용은 작품 각각의 주제와 주관적 상상력이 두드러지는 세부설명 및 서술이 주를 이룬다. ‘자아탐구와 형태의 변형’, ‘신선그림과 마법’, ‘초현실적 춘화도’, ‘초현실적 현실의 비판’, ‘현실을 초월한 유희와 마음의 휴식’, ‘타임머신과 시공의 초월’, 이와 같이 총 여섯 부분의 소주제를 제시하고 이에 맞는 개별 작품들을 설명한다. 각 해설은 지금까지 언급했던 ‘일품과 초현실성의 대주제’ 및 ‘방작의 방법론’ 등과 같은 큰 틀의 범위 내에서 사적인 이야기 및 상상력을 풀어낸 내용들이라고 할 수 있다.

1) 자아탐구와 형태의 변형

개별 작품 설명의 첫 부분은 자아와 관련된 작품들이다. 이는 예술가로서 생각해낼 수 있는 가장 근본적인 주제 중의 하나이다. 다양한 아이디어와 스스로에게 던지는 질문, 그리고 초현실적·장자적 상상력을 결합해서 만든 자화상 시리즈라고 할 수 있다.

① <나는 누구인가?>

이 그림은 ‘나는 누구인가?’라는 철학적 질문을 초현실적인 드로잉들을 통해 시각화한 작품이다. 두 자아로 분리된 인물들이 등장한다. 첫 번째 인물은 화면 중앙에 술잔을 들고 있는 인물이다. 중앙에 술잔을 든 사람의 얼굴이 담배연기 속에서 접혀진 거울과 같은 구조 안에 분리되어 있다. 위스키잔 속의 또 다른 얼굴이 다시 이 분열된 얼굴을 올려다보고 있다. 두 번째 인물은 왼쪽 하단의 노젓는 삼쌍둥이이다. 두 인물이 파배기처럼 엉켜 어디로 가는지 모호하게 노를 젓고 있다. 세 번째 인물은 오른쪽 하단의 파이프를 든 사람이다.



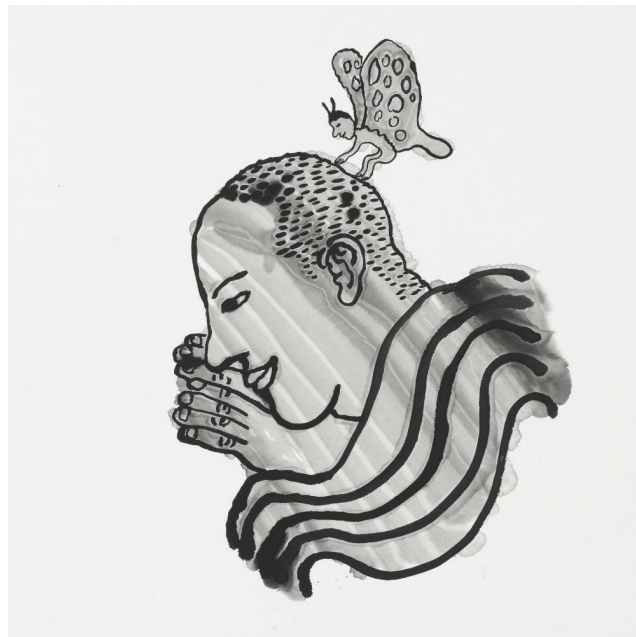
작품도판 18 <나는 누구인가?>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

파이프를 들고 서있는 사람의 머리 위로 다시 같은 인물이 커다란 모자처럼 늘어지도록 그렸다. 이 세부분을 중심으로 평소에 모아놓은 초현실적인 드로잉들을 화면에 같이 구성하였는데, 창문 밖으로 얼굴을 내밀

고 작은 새와 대화하는 사람, 빗속을 걷는 여인, 시계나무 기둥 아래서 음악을 듣는 사람, 기타연주자, 노래하는 세 여인, 약을 달이는 동자 등이 그려져 있다. 이 모든 스토리들은 왼쪽 위의 매우 평범한 장면에서부터 시작되는데, 옷장에서 옷을 고르는 일상적인 장면이 그것이다. 그 바로 오른쪽에는 임신한 듯 불룩한 배를 가진 사람의 하체에 이어진 기하학적인 구조물이 있고, 그 구조물의 끝에는 눈동자들이 그려져 있다. 아이디어를 임신하여 배가 불룩한 인물과 기하학적 구조물의 복합체인 이드로잉은 작품에 초현실적인 분위기를 더한다. (작품도판 18)

② <호접몽>

“꿈 속에서 나비가 되어 여기저기 날아다닐 때, 나는 인간인지 몰랐다. 지금 이 순간 꿈을 깨고 보니 나는 다시 인간이다. 그렇다면 지금의 나는 정말 인간인가? 아니면 나비가 꿈을 꾸다가 한순간 인간으로 바뀐 것인가?”



작품도판 19 <호접몽>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

이 내용에서 온 호접몽 또는 호접지몽(胡蝶之夢)은 장자 내편 중 두 번째 장인 제물론에서 나온 고사성어이다. 자아를 여러 인물로 나누어 그리는 드로잉 시리즈에서는 장자의 자아와 나비의 구분에 대한 질문이 쉽게 해결되기도 한다. 자아를 여러 개로 나누어 드로잉을 하면 나비였던 자아가 나인지 꿈에서 깬 자아가 나인지 고민할 필요가 없어진다. 그림에서 나비였던 자아가 꿈에서 깬 자아의 뒷통수에 몰래 내려앉아 시야에 벗어나있다. 장자의 호접몽은 그 자체로 온전히 초현실주의를 말하고 있어 최근의 작품연구와 방향을 같이한다. 또한 호접몽은 결국 만물에 구분이 없다는 장자의 제물론 철학을 나타내는 것으로 물건, 인물, 건물, 자연 등을 결합시키면서 의미를 만들어내는 드로잉 시리즈와 연결고리가 있다. (작품도판 19)

③ <다섯 가지 나의 모습>

자아를 여러 인물로 나누어 그리는 시리즈 중의 하나이다. 장자의 호접몽과 마찬가지로 제물론적 심상표현을 응용해 본 드로잉이다. 화면 좌측 하단, 새장 모양의 작은 극장 안에 생각하며 드로잉을 하는 인물이 들어있다. 극장과 새장을 결합한 이 오브제에 빨대를 꽂아 빨아먹는 사람은 소용돌이 치는 얼굴을 가진 중앙의 인물로 이어진다. 생각하는 공간을 빨아먹는 사람의 목구멍 속으로 들어갔을 물방들이 왼쪽 화면에서 떨어진다. 새장 안에 앉아서 드로잉을 하던 사람이 물방울 속에 갇혀 새와 같은 포즈를 하고 있다. 새장모양의 극장 안에서 드로잉을 하던 내가 진짜 자아인지 물방울 안에 갇힌 새가 진짜 자아인지 생각하는 초현실적인 표현이다. (작품도판 20)

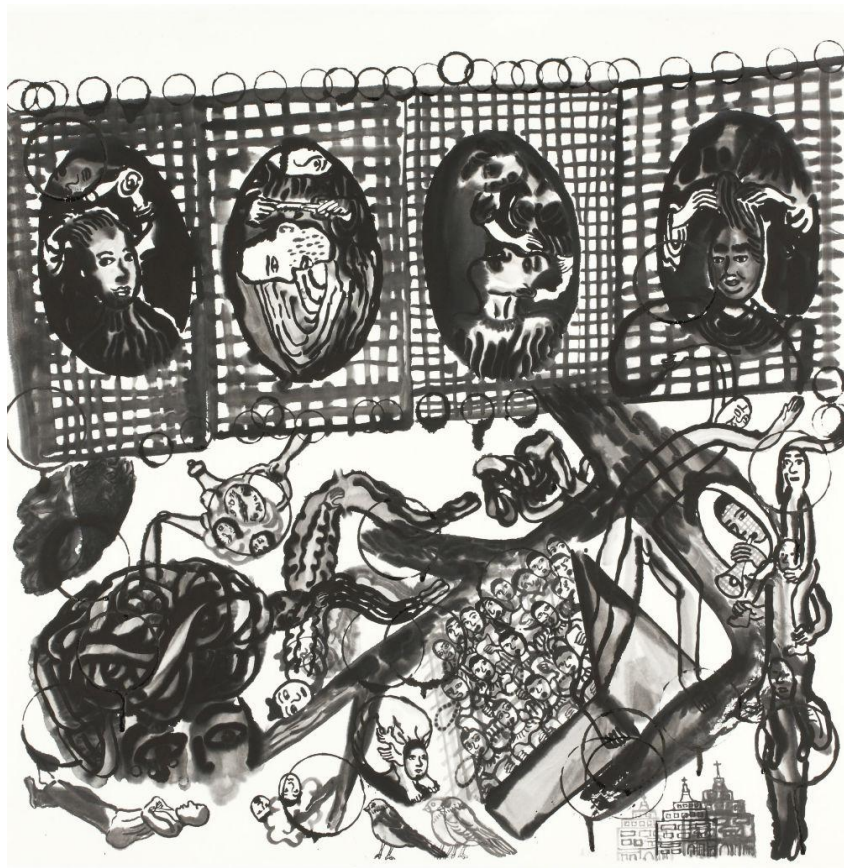


작품도판 20 <다섯 가지 나의 모습>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

④ <예고 디자인>

“나는 누구인가?”라는 질문을 형상화 하거나 그 질문에 대한 초현실적 대답을 그린 시리즈 중의 하나이다. 미용실에서 새로운 헤어스타일을 제안 받고 있는 네 명의 인물은 다양한 상상을 하며 새롭게 뇌를 디자인하는 화가를 상징한다. 작가의 작업실을 미용실에 비유한 것이기도 하다. 구겨진 끈더미처럼 표현된 뇌가 잘 자라도록 물을 주는 시계모양의 주전자는 미용실 창문으로 이어지게 그렸다. 오른쪽 하단에 그려진 나뭇가지 위에 자아의 복제인간들이 가득 들어찬 새집 사이즈의 성가대가 있다. 자아를 디자인할 때 붙여넣고 싶은 음악이 있다면 어린이 성가대의 순수

한 음악과 같은 것이 될 것이라는 상상이다. 성가대 위쪽 나뭇가지에 카프카의 소설 <변신>에 등장할 법한 애벌레가 기어가는데, 이는 애벌레로 변신한 자아의 모습을 상징한다. (작품도판 21)



작품도판 21 <에고 디자인(Designing Egos)>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

⑤ <?(물음표) 인간>

커피, 차, 술은 감성적인 무드로 몰입하는 데 도움을 준다. 화면에서 차의 향기가 머리를 휘감으며 물음표 모양을 만든다. 아이디어가 떠오르기를 기다리며 마음을 비우고 있는 화가의 자화상이라고 할 수 있다. 진한 건필로 연결하여 그은 물음표 모양의 선 위에 가볍게 담묵을 다시 올렸다. 형태의 단순화, 테이블 표현의 농담변화, 즉흥적으로 그린 느낌 등은 본인이 지향하는 일품화풍의 예시가 될 수 있다. 이는 선화의 감필법이나 조방 화법을 통한 발묵 실험이자, 인물과 물음표 이미지를 연결시켜 ‘기호화’ 하고자 한 시도이기도 하다. (작품도판 22)



작품도판 22 ?(물음표) 인간, 2017, 지본수묵, 70x70cm

2) 신선그림과 마법

‘신선그림과 마법’은 앞서 살펴 보았던 Ⅲ장 2의 1) ‘도석인물화에 드러난 초현실성’의 주제와 연관성을 갖는다. 도석인물화를 통해 만들어 낸 작품들을 세분화하며 설명한다. 특히 신선, 마술, 마법의 묘약과 같은 소재에 초점을 맞추어 재구성한 본인의 드로잉들이 다양하게 나타난다. <장과로와 타임머신>, <반가사유상>, <신선의 동자와 이상한 나라의 앨리스>, <마법의 묘약을 마시는 사람>을 순서대로 설명한다.

① <장과로와 타임머신>



작품도판 23 (좌) <장과로와 타임머신>, 2017, 지본수묵, 162x130cm/
(우) 김홍도, <과로도기도(果老倒騎圖)>, 18세기 후반, 견본담채, 134.6x56.6
cm, 간송미술관

<장과로와 타임머신>의 중간에 위치한 당나귀와 신선은 김홍도의 <과로도기도>를 재해석한 부분이다. 중국을 대표하는 여덟 신선 중의 하나인 장과로는 당나귀를 거꾸로 타고 다니던 신선으로, 당나귀를 종이처럼 접어 가지고 다니다가 필요할 때 변신시켜 하루에 만리씩 타고 다녔다고 한다. 당나귀 부분은 김홍도 그림의 형상을 그대로 옮겨 그렸으며 그 위에 탄 장과로의 모습은 주관적인 캐릭터로 바꾸어 그렸다. 그 아래로 구겨진 종이를 던져 당나귀로 변신시키는 장면을 상상하여 그려넣었다. 왼쪽 하단에 손바닥 위로 던져 올린 듯한 ‘펼쳐지는 종이의 모습’과 변신 중간 단계인 ‘당나귀와 종이의 중간 상태’가 각각 그려져 있다. (작품도판 23)

마법을 부리는 장과로는 작품에 전반적으로 드러나는 초현실적인 상상력 및 해학적인 드로잉들과 맞물리며 어우러진다. 왼쪽 상단에는 장과로처럼 마법의 지팡이를 들고 있는 해리포터를 그려넣었다. 오른쪽 아래의 시계는 손목시계형 타임머신으로 김홍도의 장과로와 해리포터를 현시점으로 모으게 한 근거로 그려넣었다.

벽화 <장과로와 타임머신> (작품도판 24)는 2018년 환기미술관의 전시 ‘사유·공간·창작Ⅱ’에 출품한 것으로 전시에서 제작했던 벽화의 과정을 기록한 사진이다. 수묵화 <장과로와 타임머신>에 등장했던 김홍도 <과로도기도>의 당나귀를 방작의 개념으로 다시 벽화에 그려넣었다.

왼쪽의 형상은 오디오를 살아있는 유기체처럼 상상하며 그린 드로잉이다. 카세트테이프, CD, 스피커 부분의 구성으로 이루어진 몸통에 피아노 건반을 결합하여 그려넣었다. 오른쪽 스피커 부분을 마치 유기적 생명체처럼 신선 쪽을 향해 부풀어 오르듯 그렸는데, 이는 음악이 장과로의 마법과 여행길에 활기참을 더해주도록 하는 설정이다.

중간의 기하학적 구조와 눈알 모양들을 결합한 형상은 초현실적 상상을 하는 자아의 모습이다.

벽에 직접 이미지들을 그려넣음으로써 장과로는 벽에 걸린 그림이 아닌 공간의 일부가 되도록 하였고, 관객들이 장과로가 마법을 부리는 공

간 안으로 들어온 느낌을 받도록 하였다.



작품도판 24 <장파로와 타임머신>, 2018, 페인트, 4.5x6.5m

② <반가사유상>



작품도판 25 <반가사유상>, 2016, 지본수묵, 70x70cm

반가사유상은 반가부좌를 틀고 현세에서 고통을 받는 중생들을 위해 생각에 잠긴 미륵보살의 모습이다. 이 그림에서는 반가좌를 튼 다리가 턱에 살포시 얹혀져야 할 손 대신에 뺨에 달라붙어 있다. 머리 뒤로 깎지를 낀 두 팔의 포즈가 전체적으로 우스꽝스럽고 해학적인 동세를 만든다. 중생의 구원보다는 아이디어를 갈구하는 작가의 모습으로 내적인 고뇌를 하고 있는 모습이며 초현실주의적 상상을 하는 자세이다. 구겨진 드로잉 종이 옆의 토끼는 <이상한 나라의 엘리스>에서 시계를 들고 다니며 말하는 토끼를 염두에 두고 그린 것이다. 거울을 들고 그 위에 비친 두 자아와 대화하는 사람, 양쪽의 두 인물에 의해 불을 꼬집히고 있는 사람, 세 마리의 인어, 노를 젓는 사람 등을 화면에 산발적으로 둥둥 떠다니듯 그려넣어 묘한 분위기를 더했다. (작품도판 25)

③ <신선의 동자와 이상한 나라의 앨리스>



작품도판 26 <신선의 동자와 이상한 나라의 앨리스>, 2016, 지본수묵, 70x70cm

이 그림에는 조선시대의 신선을 모시던 동자와 1951년 디즈니 버전 <이상한 나라의 앨리스>가 등장한다. 조선시대의 화가 이인문의 <선동전약>을 방작의 개념으로 재해석 한 것이다. 화면 중간의 밝은 부분에서 동자가 약을 달이느라 부채질을 하며 불을 지피고 있는데, 부채를 통해 일으킨 바람이 사방으로 전달되며 원형으로 퍼져 나가는 구도를 만들었다. 약을 먹고 작아졌다 커졌다 하는 이상한 나라의 앨리스가 문고리 열쇠구멍을 통해 동자가 약을 달이고 있는 장면을 몰래 훑쳐보고 있다. 사랑의 묘약이나 마법의 약은 동서고금을 막론하고 문학작품, 연극, 영화 등에 자주 등장하는 초현실적 장치로 사용된다. 화면 안에서 서로 다른 문화권의 등장인물들이 만날 수 있는 기회를 만들어 주었다. (작품도판 26)

④ <마법의 묘약을 마시는 사람>



작품도판 27 <마법의 묘약을 마시는 사람>, 2016, 지본수묵, 70x70cm

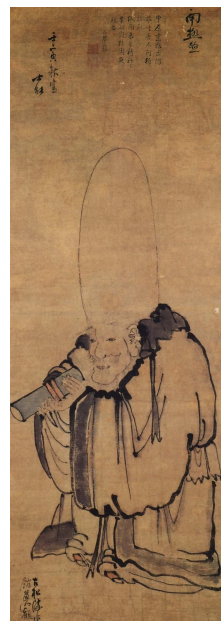
이 그림은 음료를 ‘마신다’는 행위를 초현실주의적 작품의 상징으로 설정하고 그린 그림이다. 예를 들면 예술작품의 내용 전개에서 사랑의 묘약, 마법의 약, 신선의 약초를 다린 차 등을 통해 작품 내용이 현실세계에서 초현실적인 세계로 변화하는 경우가 많이 있다. 이는 사람들이 술을 마시며 취하는 것과도 비슷하다. 왼쪽 상단에 맥주잔에서 흘러나오는 술이 구름으로 변하여 그림 중앙으로 쏟아지는 듯하게 그렸다. 오른쪽 상단의 기타리스트 머리가 연기처럼 변하고 있고, 왼쪽 상단에는 락커들의 번개맞은 듯한 헤어스타일이 하늘로 이어진다. 새로 변하는 사람들, 물 속에 둥둥 떠있는 사람, 엉킨 리본 속에 숨어있는 사람, 여러 개의 문이 달린 탁자 위에 앉아 담배를 피우는 사람들은 분위기 있는 음악을 들으며 취해가는 분위기를 나타낸다. (작품도판 27)

3) 초현실적 춘화도

전통회화 중에서 춘화를 재해석한 수묵화 작품들을 설명하고자 한다. 신윤복의 <춘화감상>을 부분적으로 활용한 <눈알 우주선과 외계인 춘화>, 사랑을 나누는 두 남녀를 에로틱하면서도 해학적으로 표현한 <춘화연습>에 대한 구체적 내용들을 서술한다. 전자는 이미 존재하는 전통 춘화의 재해석이고, 후자는 현대판 춘화라고 할 수 있는 새로운 창작이다.

① <눈알 우주선과 외계인 춘화>

이 작품은 전통회화의 춘화와 관련된 주제를 가지고 있는데, 공상과학 영화나 판타지 애니메이션에 나올만한 등장인물을 화면에 등장시켰다. 캐릭터들은 과거의 전통회화와 연결되면서 과거를 현대적으로 재해석한다는 의의를 지닌다. 그림의 오른쪽 부분에 외계인 두 명이 서있고 이를 관찰하고 있는 눈알모양의 우주선이 있다. 외계인의 모습을 상상하여 그리는 과정에서 김홍도의 <남극노인도>에 나오는 신선의 모습을 참고하였다. 내용은 두 외계인이 사랑을 나누는 장면을 상상한 것인데, 이들은 인간과는 완전히 다른 모습으로 서로 연결되어 있다. 관음증적인 자태를 가진 눈알 모양의 우주선은 ‘피아노의 모양’과 ‘여러 개의 문’, 그리고 ‘구겨진 천 모양’이나 ‘생크림 곤죽’과 같은 비정형적 패턴을 합성하여 디자인 한 것이다. 몇 가지 사물이나 인물을 합성하여 새로운 형상을 만들어내는 작품군이 있는데 이 우주선은 그런 것들 중의 하나이다. 야한 사진이나 비디오 또는 영화 속의 베드신에 대한 관심은 모두에게 굉장히 익숙한 관음증이라고 할 수 있는데 외계인을 등장시켜 그들의 관음증을 상상해본 것이다. (작품도판 28)



작품도판 28 (좌) <눈알우주선과 외계인 춘화>, 2017, 지본수묵, 162x130cm/
(우) 김홍도, <남극노인도(南極老人圖)> , 1782, 지본담채, 119.4 x 41.5 cm,
국립중앙박물관

이렇게 엉뚱한 상상력이 조선시대 회화의 한 작품과 연결이 되는데 바로 신윤복의 <춘화감상>이다. 신윤복의 <춘화감상>을 눈알우주선 이마부분에 그려넣었다. 신윤복의 원화에는 두 여인이 바닥에 놓고 내려다보는 책에 남녀가 사랑을 나누는 모습이 그려져 있지만 이 그림에서는 그 부분이 비워져있고 그 여백을 통해 여인들이 이 그림 전체를 내려다보는 듯한 장면을 연출했다. (참고도판 32)



참고도판 32 신윤복, <춘화감상>을 응용한 <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분



참고도판 33 신윤복, <노상탁발>의 응용, <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분

그 왼쪽 모서리로 북을 치는 중은 신윤복의 <노상탁발(중이 길 위에서 시주를 청하다)>에 등장하는 인물이다. 성과 속을 상징하는 듯한 기녀와 중은 신윤복의 그림에 자주 등장하는 조합인데, 이 그림에서는 중한명이 주인공처럼 중앙에 위치해 있으며 오른쪽의 기녀 무리를 쳐다보

며 흥분한 듯 북을 쳐대는 모습이다. 이를 북소리로만 구성된 영화음악 같은 느낌으로 우주선의 왼쪽 위에 그려넣었는데 북모양이 언뜻 우주선에 달린 스피커 모양과도 같아 보인다. (참고도판 33)

우주선의 윗판은 그랜드피아노의 뚜껑모양을 하고 있다. 이 부분은 우주선의 머릿속과 같은 부분으로 여기에 남녀의 구분과 같은 두 종류의 성을 상징하는 모습들을 그렸다. 사랑을 나누는 외계인들을 바라보는 눈알우주선의 뇌 속에 그들이 투영되어 비춰진 모습이라고 할 수 있다.

우주선 왼쪽 밑으로 그려진 동그란 원의 여백은 바로 눈알우주선의 정류장이다. 쭈그리고 엎드린 사람이 드로잉을 하고 있는데 드로잉을 하는 화가의 등을 이 우주선이 이룩을 한 정류장에 비유한 것이다. 또한 이 화가는 그림 속에 창조출연하고 있는 필자(작가)의 모습이라고 할 수 있다. 그 바로 아래쪽으로 그려진 분장실에 앉아 있는 인물 역시 이 전체 화면을 구상하고 있는 자화상이라고 할 수 있다. 이 인물은 배우의 대기실에 앉아있는 캐릭터로 표현했다.



참고도판 34 최북, <호계삼소>의 응용, <눈알 우주선과 외계인 춘화> 부분

외계인 커플의 다리 쪽에 오버랩되는 장면은 최북의 <호계삼소(虎溪三笑)>이다. 유불선(儒佛仙)을 상징하는 세 인물이 호랑이가 포효할 때까지 열띤 대화를 나누고 있는 장면이다. 시간가는 줄 모르고 수다를 떠는 듯한 세 인물의 모습에서 현대인들이 가십거리를 가지고 수다 떠는 모습을 떠올렸다. 신윤복의 책에서 튀어 나온 외계인의 야한 장면을 보고 수다를 떠는 듯한 모습이다. (참고도판 34)

화면 중앙의 원형 여백 부분에는 게의 형상을 하고 있는 또 다른 외계인 한 쌍이 바쁘게 걸어가고 있다. 게의 등껍질 모양 위로 길게 눈알이 튀어나와 있고, 앞쪽으로 두꺼운 입술이 돌출되어 있다. 병 속에 담긴 그들의 음식을 빨대로 빨아먹으며 즐거워하는 해학적 모습이다.

오른쪽 상단에는 나무처마 밑에서 평범한 모습으로 앉아 있는 사람을 그려넣었다. 이는 화면에 펼쳐진 초현실적인 내용과 대비되는 지극히 일상적인 모습이다. 오른쪽 하단 구석의 다리는 시선을 화면 중간으로 이끄는 역할을 하는데 초현실적인 세계로 건너오는 다리라고 할 수 있다. 이 다리는 전통회화에 자주 등장하는 다리의 모습과 흡사한 것으로, 조선시대나 그 이전에 존재하던 돌다리의 모습을 모티브로 삼아 그린 것이다. 미래적인 판타지의 외계인들과 전통 동양의 다리가 한 화면에 공존함으로써 과거와 미래를 연결하는 역할을 한다.

이 그림에 나타나는 ‘미래적 상상력’이나 ‘사물의 변형’, ‘엉뚱한 결합’ 등은 Ⅲ장에서 언급했던 초현실주의자들의 기이한 생각과 관련 지을 수 있다. 초현실주의 작품에서는 ‘서로 이질적인 것들의 대담한 결합’이 주된 구성 원칙이 되었는데, 이는 사물과 인물들을 기이하게 변형시키고 조합하는 결과를 만들었다. 엮드린 인물이 우주선의 정류장 모습과 결합되어있는 점, 우주선이 마치 생명체처럼 커다란 눈알을 달고 있는 점, 게의 형상이 외계인으로 변신하고 있는 점 등은 초현실주의자들의 상상과 비슷하다고 할 수 있으며, 또한 모든 사물과 인간의 구분을 초월하고자 했던 장자 제물론의 반영이라고도 할 수 있다. (작품도판 28)

② <춘화연습>

춘화의 개념을 해학적으로 적용시킨 작품 중의 하나이다. 수묵이라는 전통매체를 사용하고 있기 때문에 남녀 간의 사랑을 나누는 장면은 다른 장르보다는 일단 동양화의 춘화와 연결될 수 있을 것이다. 춘화는 화가의 해석과 유머, 미학을 담고 있으면서도, 지금으로 따지면 영화에 나오는 베드신이나 로맨틱한 장면을 대신하는 역할을 했을 것이다. 춘화의 계보를 이을만한 현대적인 수묵인물 포즈에 카마수트라나 발리우드적 상상력을 가미해 보았다. (작품도판 29)



작품도판 29 <춘화연습>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

4) 초현실적 현실의 비판

현실에서 일어나는 일들이나 사회적으로 나타나는 현상들이 소설이나 영화 속의 상상보다 더욱 초현실적으로 느껴질 때가 있다. 이를 풍자한 작품들을 소개하고자 한다. <촛불시위>는 그러한 사건을 포착하여 그린 사회 풍자적 성격의 작품이다. <도시 비둘기>와 <달팽이 인간>은 현실의 암울함을 초월 및 극복하고자 하는 초현실의 의지와 풍자가 드러난 작품이다.

① <촛불시위>

2016년에서 2017년은 대한민국이 최순실 게이트로 계속 시끄러웠다. 촛불집회가 극대화되어 광화문 광장에는 매일 시위하는 사람들이 가득했다. 이 그림에는 공자가 말했던 비례물시, 비례물청, 비례물언, 비례물동의 개념을 반어적으로 표현한 이미지들이 숨어 있다. 예가 아닌 것에 대해서는 보지도 말고, 듣지도 말고, 말하지도 말고, 행동하지도 말라는 뜻이다.²²⁴⁾ 이는 원숭이로 형상화되어 삼불원(三不猿)이라고 불리는데 전세계적으로 다양한 문화권에서 발견된다. 고대 이집트에서 동아시아까지 전래되었을 것이라는 설도 있다. 논어에 있는 공자의 언행에도 나타나며, 간디도 비슷한 말을 했다고 전해진다. 구전으로 전해오는 것 중에 머느리의 행실과 관련되는 이야기도 있다. 이는 기본적으로 좋은 행동과 인격을 갖추기 위한 행동지침이자 마음가짐이라고 할 수 있지만, 때때로 원래 의도와는 달리 반대로 억압을 받는 군중을 상징하는 것으로 이해되기도 한다. 그림의 상단에 비례물시, 비례물청, 비례물언의 원숭이에 빗대어 그려넣은 세 인물은 이러한 의미에서 2016-17년의 혼란스럽고 황당했던 우리나라의 정치상황을 중의적, 반어적으로 비유하는 등장인물이라고 할 수 있다.

224) 『論語』, 「顔淵篇」, “非禮勿視, 非禮勿聽, 非禮勿言, 非禮勿動.”



작품도판 30 <쫓불시위>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

부정부패의 정치인들을 보고 싶지 않은 국민들의 마음과, 이에 침묵하는 정치인 등을 동시에 나타내기도 하며, 비례물시, 비례물청, 비례물동과 반대되는 개념으로 사회적인 상황을 극복하고자 하는 시위대의 모

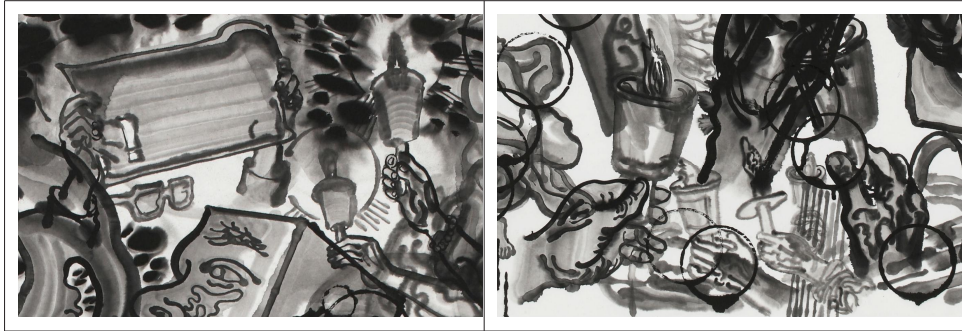
습들을 나타내기도 한다.



참고도판 35 비례물시(非禮勿視), 비례물언(非禮勿言), 비례물청(非禮勿動), 삼불원(三佛猿)의 응용 및 <촛불시위> 부분

삼불원에는 포함되지 않은 비례물동과 관련하여 적극적인 행동을 하는 뮤지션 세 명이 중앙에 주인공처럼 등장한다. 록(Rock)뮤지션을 등장시킨 이유는 록음악에 깃든 저항정신 때문이다. 이 캐릭터는 상징적으로 사회개혁을 위해 길거리로 쏟아져 나온 국민들의 촛불집회를 비유적으로 나타낸다. 또한, 그림의 윗부분과 아랫부분의 가장자리에 촛불과 피켓을

들고 있는 시민들의 들을 그렸다. (작품도판 30·31), (참고도판 35)

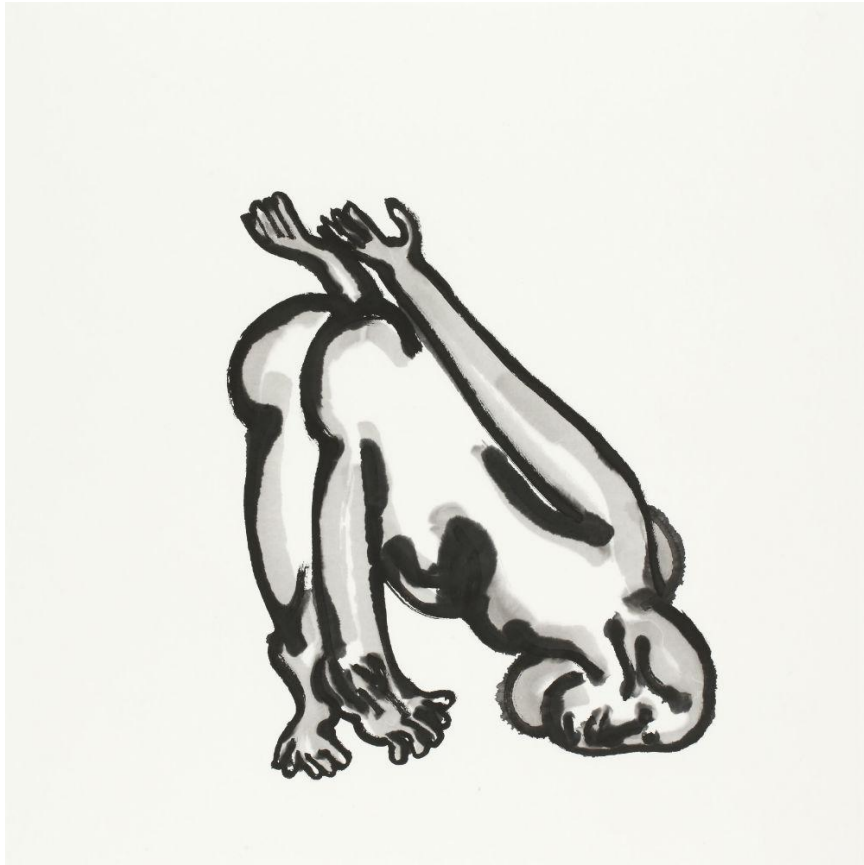


작품도판 31 <촛불시위> 중 시위 장면의 부분

② <도시 비둘기>

<도시 비둘기>는 염세주의적 인간상을 그린 그림이다. 고가다리 밑에 꾸며진 공원에서 산책을 하는 사람들을 보며 생각한 스케치를 발묵 및 파묵으로 그린 수묵화이다. 서울시 곳곳의 고가다리 밑에는 공원이 조성되어 있는 경우가 있다. 그 밑으로 개천이 흐르기도 한다. 고가다리의 콘크리트 회색 구조물과 그 위의 차들에서 뿜어져 나오는 매연을 배경으로 삼아 다리 아래에서 운동을 하고 휴식을 취하는 사람들을 보면, 그들이 더러운 환경에서 살아가는 비둘기들과 다르지 않다는 생각이 든다. 이러한 생각으로 새를 의인화하여 그려보았다. 도시화된 환경과 공해, 자연의 파괴로 갈 곳을 잃은 새들이 살아가는 모습을 통해 현실을 비판적으로 바라보는 시각이 나타난다. (작품도판 32)

발묵과 파묵을 사용한 새그림으로는 팔대산인의 <팔팔조도>를 떠올릴 수 있다. (참고도판 4) 팔대산인이 명나라 멸망 후 망국의 한을 회화 세계로 표현했다는 점에서 자아의 불안표출과 사회의 불안을 연결시켰다고 할 수 있다. 사회적인 불안이 개인의 정서적 불안과 이의 표출로 이어진 점은 <팔팔조도>와 <도시 비둘기>에 나타나는 공통적 불안요소라고 할 수 있다.



작품도판 32 <도시 비둘기>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

이러한 불안의 표출은 초현실주의자들의 회화에서도 나타나는 감정과 다르지 않다. 초현실주의자들 역시 세계대전 이후에 나타났던 이성과 인간성에 대한 회의감에서 비롯된 불안의 감정을 표현하였고 이를 통해 자의식을 탐구했다. 초현실주의자들이 화면에 사용했던 형태변형을 통한 불안표출의 시각화는 이 작품에서도 나타난다. 새들이 도시의 더러운 환경 속에서 머리를 바닥으로 향해 먹이를 찾아다니는 모습을 인체에 비유하여 부자연스러운 자세와 경직된 자세를 표현했다. 새는 하늘을 자유롭게 날아다니는 자유로움을 상징하는 동물이라고 할 수 있지만 이 작품에서는 억압된 현대인들의 스트레스와 경직된 모습을 나타내는 동물로 그

려졌다는 점에서 반어적 시각화라고 할 수 있다. 인간을 아름답고 이상적인 모습으로 묘사하지 않고 회의적인 모습으로 바라보는 시각은 현대 미술에서 낯설지 않게 나타나는 방법이며 이는 염세주의적인 세계관과 비극적 카타르시스를 만들어냈다고 할 수 있다. 특히 Ⅲ장 1절 1)에서 언급했던 키리코의 <가을의 초상>을 다시 살펴보면 공허한 도시의 모습과 동상으로 표현된 인체의 모습이 초현실적 불안의 모습을 만들어내고 있는데, 높은 아치형의 건축물과 기둥의 모습들이 현대 도시의 고가다리와 연결되며 도시의 환경과 인간의 관계를 환기시킨다. (참고도판 36)



참고도판 36 서울의 한강공원 및 고가다리와 키리코, <가을의 초상> 비교

② <달팽이 인간>



작품도판 33 <달팽이 인간>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

인간을 달팽이에 비유하였다. 달팽이 껍질부분은 누구나 짊어지고 가는 삶의 무게나 짐 같은 존재를 나타낸다. 전체적인 실루엣은 어린왕자에 나오는 코끼리를 삼킨 구렁이와 같이 중의적으로 해석될 수 있는 가능성을 지닌 이미지이다. 달팽이의 등 부분을 구겨진 천이나 아무렇게나 뭉쳐진 빵반죽 모양으로 표현했는데, 이 형상은 보통 ‘생각하는 사람’ 시리즈의 머리 부분에 뭉게구름처럼 피어오르는 효과로 많이 쓴 것이다. 갑자기 달팽이로 변해 느리게 기어가는 사람의 모습은 일상적 사고를 초현실적 화면에 몰입시키기 위한 용도로, 다른 큰 작품의 화면 한 부분에 그려넣어 시선을 화면 안쪽의 내용으로 끌어들이는 안내자 역할로 쓰기도 했다. (작품도판 33)

5) 현실을 초월한 유희와 마음의 휴식

‘현실을 초월한 유희와 마음의 휴식’은 III장 2. 2)에서 언급했던 풍류의 목적성과 관련이 있다. 풍류의 목적성이 초현실에 있었던 것처럼 여행의 유희나 명상과 같은 감정, 행위 역시 현실을 초월하고자 하는 목적성이 있다. 휴식과 기도를 통해 마음을 다스리고 현실을 초월하고자 하는 작품들을 설명한다.

① <생각하는 사람>



작품도판 34 <생각하는 사람>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

이 작품은 문득문득 떠오르는 이미지들을 그리는 작가의 모습을 그린 것으로 돈오(頓悟)적 자아의 모습을 비유적으로 나타내고 있다. 돈오는 불교 용어로 갑자기 깨닫는 자아를 말하는데, 문득문득 떠오른 아이디어를 수집하듯이 계속 기록하는 것을 돈오적 수행에 비유할 수 있다.

또한 이 드로잉은 자신을 두 개의 자아로 나누어 그린 시리즈 중의 하나로 작은 자아가 마치 날다람쥐처럼 바람에 날아와 큰 자아의 얼굴에 찰싹 달라붙어 있는 모습이다. 왼쪽 화면 중간에 연필을 들고 이 화면을 그리고 있는 나의 손을 그려 넣었다. 주변으로는 문득 건져 올린 아이디어가 둥둥 떠다니고 있다.

중앙의 인물 주변으로는 미점준의 영향을 받은 점들이 대기를 형성하고 있다. 이는 주변의 장면들이 둥둥 떠다니는 것처럼 보이게 만드는 역할을 한다. 대기에 떠다니는 아이디어들을 그물로 건져 올리는 듯한 사람의 모습이 왼쪽 상단 구석에 그려져 있다. 그 바로 밑에 그려진 지휘하는 듯한 자세의 인물은 평온하게 휴식을 취하며 미소를 짓고 있다.

오른쪽 상단 구석의 나무에서는 생각을 하는 얼굴들이 열매처럼 피어나고 있다. 그 밑으로 그려진 나그네는 화면 안에 공존하는 장면 사이사이를 돌아다니며 산책하는 모습이라고 할 수 있다.

마지막으로 중앙 하단에 그려진 사람은 소파 위에 누워서 잠을 자고 있다. 화면에 나타나는 몽롱한 상상들은 이 사람이 꾸는 꿈에서 나타난 것이라는 의미를 상징적으로 나타낸다. 누워있는 사람의 배 위로 해골형상의 인간이 저글링을 하고 있다. 이는 꿈속에서 육체를 벗어버린 해골인간으로 변신한 자아를 상징한다. 이 모든 것은 즐거운 놀이와 같다고 얘기하며 꿈속에서 또 다른 자아에게 즐겁고 묘한 장면을 펼쳐 보여주는 것과 같다. (작품도판 34)

② <푸에르토리코에서>

이 그림은 여름 휴양지에서 휴가를 즐기는 행복한 모습을 그린 것이다. 화면 중간에 얼굴이 가득 담긴 세 개의 머그잔이 있고, 그 속에 꽃힌 빨대들에서 흘러나온 연기가 바닷가에 둥둥 떠있는 듯한 여유로운 한 사람의 모습으로 변하고 있다. 그림 곳곳에 음료잔, 칵테일잔, 술잔이 등장하고 왼쪽 아래에 기타를 연주하는 사람, 오른쪽 상단에 춤을 추며 날아다니는 듯한 여인들이 등장한다. 평화로운 분위기 속에서 난간에 발을 올리고 독서를 하는 사람도 등장한다. (작품도판 35)



작품도판 35 <푸에르토리코에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

③ <기도하는 사람>

기도하는 사람, 또는 명상하는 사람의 모습이다. 기도하는 장면을 여러 번 반복하여 겹쳐 그렸는데 이는 무언가를 바라고 끊임없이 회개하는 인간의 마음, 번뇌와 관련이 있다. 같은 장면을 반복하여 그린 행위 자체가 그러한 의미와 연결된다. 호가 긴 붓에 먹을 한번만 찍고 왼쪽으로 이어가며 그렸기 때문에 먹의 농담이 농묵에서 담묵으로 자연스럽게 변하고 있다. 종이를 뜨는 과정에서 생긴 작은 구멍들로 인하여 왼쪽 담묵의 인물 선에는 눈이 내리는 듯한 예상치 못한 효과가 생겼는데 인물이 점점 흐려지며 여백 속으로 흡수될 것 같은 우연의 효과가 나타났다. (작품도판 36)



작품도판 36 <기도하는 사람>, 2017, 지분수묵, 70x70cm

6) 타임머신과 시공의 초월

타임머신이라는 존재를 상상하는 것만으로도 다양한 아이디어들이 떠오른다. 공상과학적 상상력을 불러일으키는 것 외에도 과거의 그림들을 불러오기 위한 수단의 상징으로 타임머신을 그렸다. 이를 통해 현재의 내가 만들어낸 드로잉들과 과거 전통회화에서 차용한 이미지들이 한 화면 안에 섞이고 공존하게 된다.

① <타임머신 테이블>



작품도판 37 <타임머신 테이블>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

이 그림의 주인공은 테이블에서 커피를 마시다가 잠들어 꿈을 꾸는 듯한 인간이다. 시계가 비틀어지면서 두 가지 다른 시간체계가 존재하는 것을 암시한다. 평범한 테이블의 공간이 꿈을 꾸면서 초현실적으로 바뀌는 듯한 장면이며, 시계테이블의 비틀어짐과 인체로의 결합은 꿈꾸기 전과 후를 분리해준다. 시계인간 시리즈는 초현실주의, 과거와 미래를 자유로이 왕래할 수 있는 타임머신 등의 내용을 포함하고 있으며 화면 곳곳에 재 활용된다. (작품도판 37)

② <방 김홍도 초원시명(焦園試茗)>

김홍도의 <초원시명>은 ‘파초 정원에서 차를 맛보다’라는 제목으로 동자가 마당에서 차를 끓이는 그림이다. 음악을 즐기던 ‘선비 혹은 신선’의 동자를 현재 음악을 즐기고 있는 필자의 작업실로 타임머신을 통해 이동시키는 상상을 해보았다.

<초원시명>부분에 등장하는 돌에 적당히 기대어 올린 나무판 위에 찻잔, 족자, 책, 거문고가 보인다. 파초 그늘 아래서 거문고를 연주하거나 차를 마시며 글과 그림을 위한 영감을 떠올렸을 상상이 된다. 곁에 사슴이 와서 앉아있는 모습은 거문고 연주를 듣기 위함이었을 것 같다. 이 그림을 그리고 있는 김홍도에게 모델을 서주기 위해 사슴이 와준 것일지도 모르겠다. 동자와 사슴을 벗 삼아 문예를 즐겼을 주인공이 그림 안에 없는 것은 바로 이 그림, <초원시명>을 그리던 화가가 그 주인공이었음을 상상하게 한다. 책과 족자는 드로잉복을, 거문고는 음악을 듣는 스피커를, 찻잔은 커피나 술을 즐기기 위한 내 작업실 책상 위의 컵들과 연결된다. 또한 18세기 조선시대의 화가가 그림을 그리는 모습과 지금 나의 모습이 오버랩 된다. 특히 최근 시리즈 중 음악에서 영감을 받은 작업들이 많았기 때문에 이 그림이 더욱 나에게 특별하게 다가왔다.

이 수묵화의 오른쪽 하단에 김홍도의 <초원시명>을 그려넣었고, 그 바로 위에 헤드폰을 쓰고 음악을 듣는 사람의 모습을 그려넣었다.



작품도판 38 <방 김홍도 초원시명>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

헤드폰에서 흘러나오는 음악을 마치 전기가 흐르는 밧줄처럼 묘사하였고 이를 눈 쪽으로 연결시켜 청각을 시각화 하는 모습을 상징하도록 하였다. 그리고 김홍도의 파초대 끝부분을 입술로 연결하여 헤드셋의 마

이크로 만들었다. 왼쪽 하단에는 전기가 흐르는 핏줄이 오디오를 휘감고 있으며, 윗 부분과 옆 부분에 피아노 건반을 디자인하여 집어넣었다. 음악감상을 상징하는 축음기와 이미지들이 쏟아져 나오는 갤러리의 모습이 상단 중앙에 있으며 그 양옆으로 술을 한잔하는 외로운 사람과 담배를 피우며 빗속을 걷는 여인이 등장한다. 이는 작업실에서 자주 듣는 재즈 음악에 어울릴법한 캐릭터들을 만들어 그려넣은 것이다. 가장자리에 위치한 원형 이미지들은 레코드판을 상징하는 것으로 오른쪽 반원에 턴테이블의 전축바늘이 이를 말해준다. (작품도판 38)

③ <시계열매>



작품도판 39 <시계열매>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

비틀어지는 공간을 상징하는 나뭇가지에 시계들이 주렁주렁 열매처럼 매달려있다. 초현실주의를 상징하는 늘어진 시계와, 시계눈금이 표시된 나뭇가지가 마치 혈관의 모양처럼 비틀리며 화면의 상단으로 향한다. 바그너의 오페라 <파르지팔>에 나오는 유명한 가사 “이 곳에서는 시간이 공간이 된다.”라는 가사를 위한 드로잉이다. 속세의 장소와 신성한 장소를 구분 짓는 이 상징적인 가사를, 일상적 현실과 초현실적 화면 사이의 관계를 보여주는 드로잉으로 표현했다. 나뭇가지에 이상한 열매들이 매달려있는 모습과 끈적끈적하게 휘어지는 듯한 느낌은 빌리할리데이(Bilie Holiday)의 노래 이상한 열매(Strange Friut)에서 영감을 받은 것이다. 바그너의 <파르지팔>과, 빌리할리데이의 노래 그리고 달리의 녹아내리는 시계, 이 세 가지 요소를 결합하여 만든 드로잉이라고 할 수 있다.

④ <시계인간>



작품도판 40 (좌) <시계인간-이카루스의 날개>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/
(우) <시계인간>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

시계인간 이미지는 작품 안에서 몇 가지 의미를 지닌다. 첫째, 시계는 일반적으로 초현실주의를 상징하는 오브제가 되었기 때문에 시계인간은 초현실적 상상을 하는 인물이다. 시공을 초월해 꿈을 꾸는 인물이 되기

도 한다. 둘째, 타임머신을 타고 시간여행을 하는 사람을 상징한다. 최근 시리즈에서 과거 전통회화의 장면들이나 미래의 외계인을 현재로 불러와 화면에 등장시키는 시도를 하고 있는데 시계인간을 그러한 주제의 그림에 종종 등장시킨다. 셋째 종종 탁상시계로 변해버린 인간의 모습으로 등장시켜 시간과 테드라인에 쫓기는 지친 사람들을 나타낸다.

<시계인간-이카루스의 날개>에서는 시계인간의 모습에 이카루스의 날개 아이디어를 접목시켰다. 공중에서 허우적거리며 추락하는 듯한 동세의 인물이 주인공이다. 그리스·로마신화에 나오는 이카루스는 밀납으로 이어붙인 커다란 날개를 달고 너무 높이 날아 태양에 가까워져 바다에 추락하고 만다. 꿈을 품고 이를 이루기 위해 노력하는 과정에서 겪는 성공과 실패는 누구나 살면서 겪을법한 인간사의 굴곡과도 같다. 그림 속의 인물 등에는 녹아내린 듯한 날개의 자리에 거대한 탁상시계가 드러나고 있다. 시간에 쫓기며 꿈을 찾아 살아가고 있는 사람들의 모습을 이 카루스에 비유해 본 드로잉이다. (작품도판 40)

2. 종합예술 형식과 초현실적 수묵화

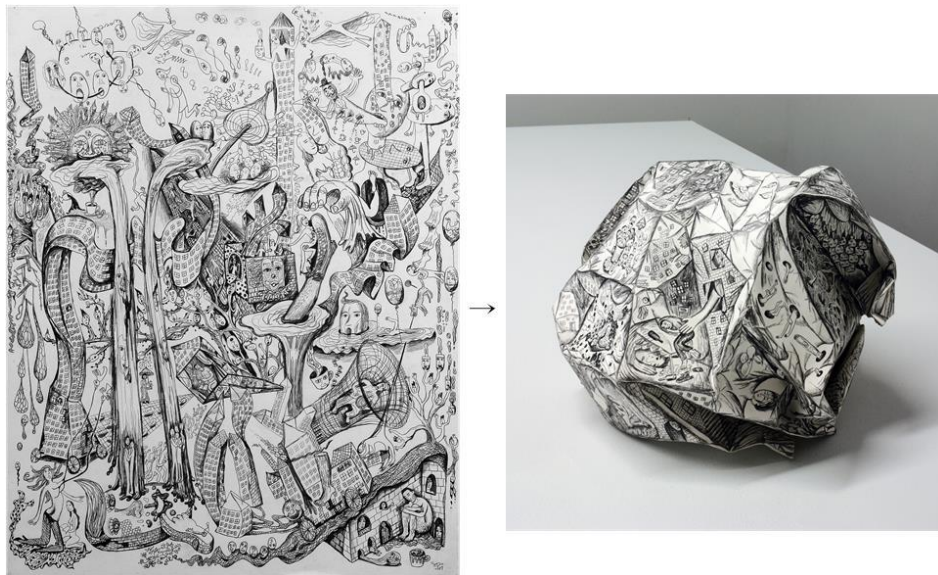
이번 절에서는 종합예술 형식과 일품화풍 수묵화의 관련성을 고찰한다. 첫째로 평면작품과 입체작품 사이를 오가는 드로잉 형식의 작품들을 제시하고 이러한 개념이 수묵화로 다시 이어지게 된 점을 설명한다. 둘째로 행위예술과 관련하여 매체가 평면의 화면에서 공간으로 확장됨을 설명한다. 특히 일품화풍 화가들이 제시한 행위예술적 요소들을 살펴보고 이러한 점이 백남준과 재닌 안토니의 퍼포먼스와 연결될 수 있다는 점을 논하고자 한다. 또한 행위예술의 문화적 근거를 이러한 일품화풍 화가들에서 찾으며 진행한 본인의 공연을 설명한다. 이 공연 안에는 퍼포먼스, 무용, 드로잉, 벽화, 전통회화 등이 어우러지며 종합예술적 요소들이 등장한다. 마지막으로 종합예술적 성향을 띤 극예술, 즉 오페라나 연극을 기반으로 제작한 본인의 수묵화 작품을 제시한다. 직접 관람한 공연들의 음악, 연기, 무대, 문학 등을 분석하여 이를 어떻게 주관화하며 작품을 만들어냈는지 설명하고자 한다.

1) 평면의 입체화 및 수묵의 적용

본인의 작품제작 과정에서 수묵화의 단계는 ‘평면의 입체화’ 및 ‘전통매체의 현대화’ 그리고 ‘행위예술’과 관련이 있다. 전시장 전체를 아우르는 공간해석의 부분으로 수묵화가 포함되기도 하였다.

작품제작의 가장 기초단계는 떠오른 생각들을 기록한 드로잉들을 모아놓는 것이다. 문득문득 떠오르는 드로잉들을 지속적으로 그려서 모으는 일은 초현실주의자들의 실험방식이었던 자동기술법과 흡사하다고 할 수 있다. 이러한 지속적인 드로잉의 실습은 평면 연필 드로잉에서 시작하여, 입체드로잉과 수묵화로 이어졌다.

생각하는 모든 것들을 그려내겠다는 ‘Designing Egos(에고디자인)’ 시리즈는 도상을 밀도 있게 가득 그려내는 형식으로 이어졌다. 이는 다시 뇌 모양 조형물의 입체작업으로 연결되었고, 또한 겹쳐서 그리는 수묵화로도 연결이 되었다. (작품도판 41·42·43·44)



작품도판 41 자동기술법의 입체적 해석 1: (좌) <시카고>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/ (우) <뇌행성>, 2011, 종이구조물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm

이와 같은 자동기술법(automatism)을 활용한 작화태도를 언급한 내용이 본인의 OCI미술관 개인전 평론, 서진석의 글에 나타난다. 이어지는 내용은 본인의 드로잉 과정을 ‘무의식과 의식 사이의 기억들’로 설명한 부분이다.

“김은형은 자신의 과거 작업인 <Designing Egos>에서 사적인 기억의 이미지들을 의도적 기술이 아닌 즉흥적 발상에 의존하여 그려냈다. 그는 무의식적 상황에서 자아 내면에 가라앉아 있는 이미지들을 의식의 수면 위로 부상시킨다. 이는 무의식 세계의 본질을 엿보고자 초현실주의

작가들이 많이 사용했던 자동기술(automatism) 즉 의식이나 의도가 없이 무의식의 세계를 무의식적 상태로 대할 때 거기서 솟아오르는 이미지의 분류를 그대로 기록하는 방법과 유사하다. 그러나 무의식 세계의 이미지를 끌어내려했던 초현실주의자와 다르게 그가 만들어낸 이미지들은 본능의 영역인 원초자아(무의식의 세계)와 자아 사이에 머물러 있는 자신의 기억들을 끌어낸다.”



작품도판 42 자동기술법의 입체적 해석 2: <뇌행성>, 2013, 종이구조물 위에 연필 및 먹, 75x75x75cm,

“무념과 유념, 무의식과 의식 경계에서 그려지는 선형적 시간의 흐름 아래서 구성된 내러티브와, 비선형적 시간 아래서 파편적으로 구성된 이미지들의 경계에서 모호한 상황의 이미지들을 만들어 낸다. 추상적 이미지와 구상적 이미지가 교차하는 정리되지 않은 혼돈적인 이미지들에 원초자아와 자아의 중간계에 자신의 창작 세계를 삼입시키며 스스로의 정체성을 기억의 혼돈에서 정리하고 찾고자 하는 것 같다.”²²⁵⁾

225) 서진석, 「작가 김은형에 대한 매우 주관적인 감상」, 『2012 OCI Young Creative ‘무소르그스키, 전람회의그림’ 도록』, OCI미술관, 2012, pp. 2~3.

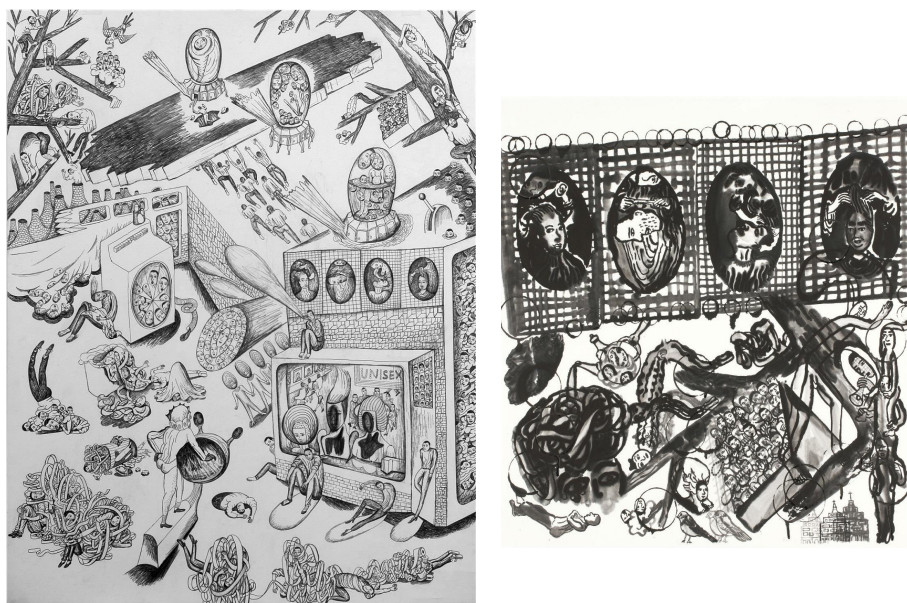
다음은 떠올린 이미지들을 입체드로잉 및 다차원적 공간으로 확장시킨 부분에 대한 설명이다.



작품도판 43 자동기술법의 입체적 해석 3: <뇌행성 정류장>, 2014, 종이 조형물 위에 연필 및 먹, 150x75x75cm

“무의식의 기억들을 인식하기 위한 구조적 조형화: 무의식과 의식의 중간 영역에서 뽑아진 이미지들은 이차원적 나열에서 다차원적 공간의 형상으로 재구조화된다. 작가는 창작의 순발력에 기인한 무의식적인 평면 드로잉과는 달리 이 조형작업에서는 정교하고 계획적인 공간구성을 시도한다. 조형물들은 예측 가능한 삼차원 구조의 도형으로 구성되지 않고 유기성을 기반으로 비구조적인 형상으로 표현된다. 그리하여 수많은 굴곡이 생기고 다차원적 주름이 생겨난다. 마치 많은 뿔뿔들을 통해 시간의 제약 없이 기억의 파편들을 연결시키며 시공을 넘나드는 것처럼 김은형의 조각 작업은 삼차원 공간의 x와 y축을 벗어나 공간과 시간을 왜곡하는 중력장과 결합한 듯하다. 다차원적 주름이 형성되고 그 안에서 작가의 기억들은 뒤섞이며 시간과 공간은 뒤엎혀버린다. 이 업힘은 매우

계획적으로 장면과 장면을 연결시키며 자신의 모호한 사적 기억들을 보다 의식적으로 객관화시킨다.”²²⁶⁾



작품도판 44 자동기술법 드로잉과 수묵의 응용: (좌) <에고디자인>, 2010, 종이에 연필 및 먹, 90x110cm/ (우) <에고디자인>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

마지막으로 뇌모양의 종이조형물에 드로잉들을 가득 채운 시리즈에 대한 설명이 이어진다.

“작가는 뇌에서 이 작업의 형상을 가져왔다고 했다. 인간의 뇌는 무한한 복잡성의 영역이며 하나의 작은 소우주와도 같다. 삼차원적 영역이 아닌 다차원적 시공의 영역인 뇌를 모티브로 자신의 뇌에서 나온 기억들을 다시 물리적으로 구형화 시킨다. 스스로 가진 무한의 복잡성을 이성적 의식 영역에서 구체화시키는 작가는 평면 작업에서 무의식적 드로잉을 나열한 이후 조형 작업에서 논리적인 재구성을 시도하여 기억의 번뇌를 안정화시키고 타인과의 공유를 시도한다.”²²⁷⁾ (작품도판 41·42·43)

226) 서진석, 앞의 도록, p. 3.

227) 서진석, 앞의 도록, p. 3.

2) 행위예술적 작화태도

행위예술은 보통 1950년대 이후 이성중심의 사고 및 모더니즘의 고정 관념에 대항하여 나온 것으로만 생각할 수 있으나, 이미 8세기에 당나라에서 이러한 행위예술의 전례가 있었다는 점을 감안한다면 현대미술에서 새로운 작품이나 행위예술을 창작할 때 어떤 부분을 본받고 참고하여야 할지에 대한 선택의 여지가 생길 것이다. 본인의 설치미술, 행위예술, 공연 작품들이 근대기 전후 행위예술을 기반으로 실천한 것이 아니라 중국의 일품화풍 화가들에게서 나타난 행위예술과 일품화풍 사상을 기반으로 하여 실천한 것임을 이 부분에서 설명한다.

8세기의 행위예술과 근현대 행위예술 사이에는 수백년의 시간차가 있지만 실질적으로 비슷한 공통점의 기록들이 존재하는데 이러한 사실에 대한 인지는 마이클 설리반의 저서에서도 나타난다.

“장조의 제작행위 저 너머 어딘가에 당 말기 괴짜들의 작업이 있었다. 그들은 1950, 60년대 뉴욕의 행위화가들의 제작행위처럼 이국풍의 기법들을 남김없이 행했다. 어떤 사람은 먹물 속에 담구었던 머리카락을 가지고 그렸고, 또 다른 사람은 마티외²²⁸⁾처럼 음악에 맞춰 춤을 추었는데 얼굴은 이쪽 방향으로 돌리고 붓은 다른 방향으로 휘둘렀다. 어떤 당의 저서는 왕복에 관해 말하고 있는데, 그는 술에 취해서 웃고 노래하면서, 비단 위에 먹을 뿌리는가 하면 발로 먹을 밟아 뽕개고 손으로 문지르곤 했다고 한다. 잭슨폴록 같은 사람은 마루를 덮어놓고 길고 가느다란 비단조각들 위에 먹과 채색을 부은 다음, 어떤 사람에게 그 중 한 장 위에 앉게 하고 그것을 빙글빙글 돌리면서 질질 끌고 다녀, 커다란 소용돌이들과 튀긴 것을 만들었다.”²²⁹⁾

228) 조르주 마티유(Georges Mathieu, 1921~2012), 직관적인 자발성을 담기에 좋은 속도 있는 선과 제스처 또는 액션 페인팅을 주도한 인물 중 하나로 상황 소묘나 구도 대신 우연적이고 즉흥적인 것을 사용해서 중요한 테마를 다룸. 앙포르멜의 살바도르 달리라고 평가받는다.

마이클 설리반은 잭슨폴록을 설명하며 일품화가들의 행위예술과는 또 다른 면모가 나타났음을 지적하고 있지만, 비슷한 시기와 후대에 실행된 백남준과 재닌 안토니의 행위예술에서는 일품화가들의 기록을 그대로 재현한 듯한 행위가 나타난다. 일품화가들의 행위예술적 작화태도로 제작된 작품은 현재 전하지 않고 행위예술에 대한 기록만이 남아있으니 현재에서의 의의는 오히려 행위예술에 더욱 초점을 맞추어 재평가 하는 것이 옳지 않을까 하는 생각이다. 이와 관련해 백남준, 재닌 안토니의 행위예술을 살펴보고, 마지막으로 모든 요소들을 적용한 본인의 작품 <일(逸): 달아나다> 및 <니벨룽의반지> 퍼포먼스에 관련된 내용을 서술하고자 한다.

① 일품화가와 행위예술

II장에서 살펴보았듯이 8세기 후반에 기존의 보수적인 화법에 대항하고 이탈하여 나타난 화가들이 등장했고 새로운 화풍을 형성했는데 이는 일품화풍으로 불리게 되었다. 장조, 장지화, 왕묵, 이영성등의 화가들이 그 예이다.

이들의 시각을 적용하여 현대미술을 들여다보면 행위예술과 전위예술 등의 진보적 흐름이 눈에 들어온다. 특히 작품을 만들어낸 독특한 작업 방식을 살펴보면 당나라의 회화와 현재의 현대미술을 잇는 연결고리를 발견할 수 있다. 특히 왕묵은 머리카락에 먹을 묻혀 그렸다고 전해지며, 술에 취해 화면에 먹을 번지게 하고, 손과 발을 굽혔다 폈다하며 마치 행위예술을 하듯이 신체를 사용하여 작품을 만들었다는 기록을 찾아볼 수 있었다. (표 25)

229) 마이클 설리반, 김기주 역, 『중국의 산수화(Symbols of Eternity)』, 문예출판사, 1992, pp. 86~87.

장조 (張操)	<p>* 마치 흐르는 번개가 허공을 치고 무서운 폭풍이 하늘을 휘몰아 치듯 붓을 휘날리고 먹을 뿜으며 마치 찢어질 듯이 손바닥으로 움켜잡아 그림을 그림.</p> <p>- 부재(符載), 『觀張員外畫松石序』에 기록</p> <p>* 끝이 뭉툭한 붓만을 사용하거나 손으로 비단 바탕을 문질러 그림</p> <p>- 산수화가 필굉(畢宏)의 언급, 『역대명화기』에 기록</p>
장지화 (張志和)	<p>* 술에 취해 흥이 오르면 장고치고 피리불며 혹은 눈을 감고 혹은 뒤로 돌아 앉아 음악의 박자에 맞추어 붓을 휘두르기도 하고 먹을 뿌리며 그림</p> <p>- 안진경(顔眞卿)의 『문사집(文士集)』 9권에 기록</p>
왕묵 (王墨 / 王洽)	<p>* 필을 사용하지 않고 묵즙(墨汁)만으로 수묵화를 그렸는데, 때로는 손, 머리카락으로 유희하면서 먹을 많이 사용. 머리카락에 먹을 묻혀 비단에 내던졌다고 전함.</p> <p>- 『당조명화록』, 『역대명화기』에 기록</p>
이영성 (李靈省)	<p>* 음주에 의해 화사(畵思)를 떠오르게 함. 오연자득(傲然自得)의 작화태도</p> <p>- 『당조명화록』에 기록</p>

표 25 8세기 일품화가들의 행위예술적 특징

이러한 일품화풍의 작화태도에서 ‘일’의 개념은 전통의 화법에서 벗어나 새로운 것을 시도하는 현대미술의 예술정신이나 전위성으로 연장하여 생각해 볼 수 있으며 실제로 후대에 이와 비슷한 예시들이 나타났다. 왕묵을 본받아 그대로 행위예술로 옮긴 것 같은 작품의 예를 백남준과 재닌 안토니로부터 찾아볼 수 있다.

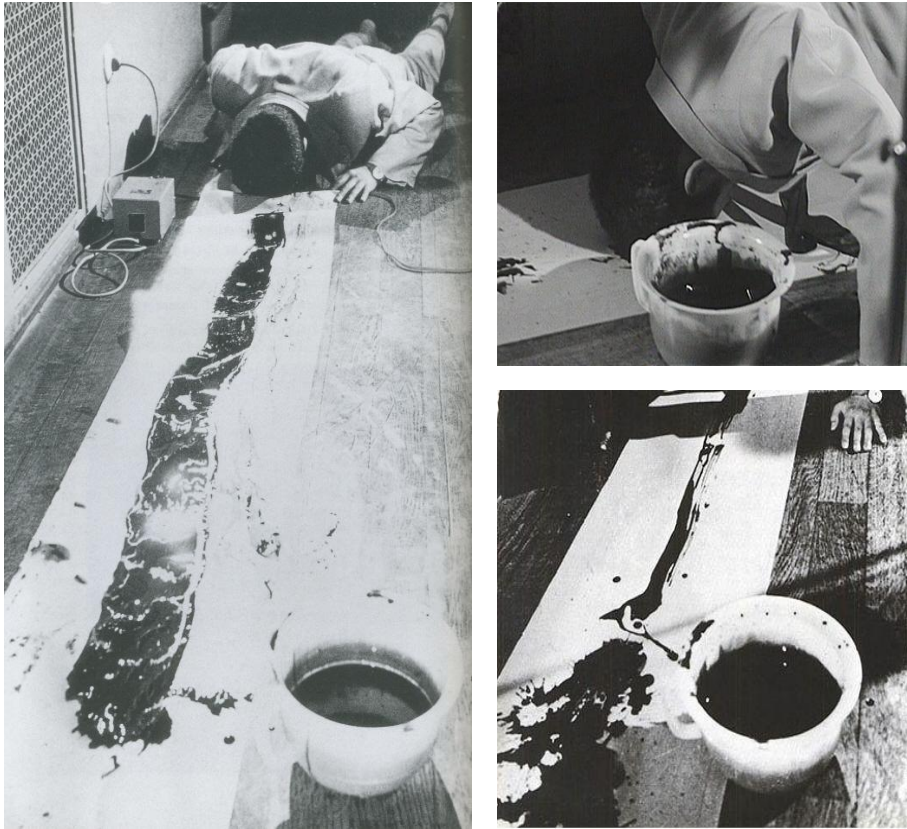
백남준 퍼포먼스는 당대 일품화풍 화가들의 기행을 그대로 옮겨놓은

듯 하며, 백남준 스스로 주제를 선불교 사상과 연결 짓고 있으므로 8세기 중국 작가들의 작화태도와 무관하지 않다고 할 수 있다. 또한 플럭서스의 백남준 퍼포먼스는 이후 재닌 안토니로 그 유사성이 연결된다.

② 백남준의 <머리를 위한 선>

일품화풍 화가들의 행위와 연결시킬 수 있는 퍼포먼스 작품으로 백남준²³⁰⁾의 1962년 <머리를 위한 선>을 예시로 들 수 있다. 이는 독일 비스바덴의 ‘플럭서스 신음악페스티벌’에서 행해졌던 작품이다. 라몬테 영의 <Composition 1960 NO.10 to Bob Morris>를 연주하는 퍼포먼스로 알려졌는데 백남준은 머리에 먹을 묻히거나 넥타이에 먹을 묻혀 긴 선을 몸으로 그으며 선(禪)사상을 언급하고 있다. 과거 화론에 명시되어 있는 왕묵의 작화태도와 방법을 그대로 적용한 듯 하다. 게다가 당나라에 선불교가 널리 퍼져 있었던 것을 생각하면 백남준은 일품화풍을 일궈낸 작가군과 그 당시의 시대성까지 그대로 현대미술에 반영했다고 할 수 있다. 현대적인 퍼포먼스 형식을 취하고 있지만 먹을 신체에 묻혀 그리는 점에서 전통과의 연결성을 가지고 있다. 일품화가들의 특징과 견줄만한 백남준의 전위적 요소를 먼저 언급하고, 그 뒤로 이어가며 백남준의 작업에 나타난 선사상을 설명하고자 한다. 특히 백남준이 선사상을 주제로 삼은 것은 당대 일품화가들의 특징이 선화 및 선사상에 연결되어 있다는 점에서 중요하다. (참고도판 37)

230) 백남준(白南準, Nam June Paik, 1932년 7월 20일~2006년 1월 29일)은 한국 태생의 미국 미술작가, 작곡가, 전위예술가이다. 본관은 수원이다. 생전에 미국 뉴욕 주 뉴욕 시티와 독일 쾰른과 일본 도쿄와 미국 플로리다 주 마이애미와 대한민국 서울에 주로 거주한 그는 여러 가지 매체로 예술 활동을 하였다. 특히 비디오 아트는 새로운 예술을 창안하여 발전시켰다는 평가를 받는 예술가로서 '비디오 아트의 창시자'로 알려져 있다.



참고도판 37 백남준, <머리를 위한 선>, 1962, 독일 비스바덴의 플럭서스 신음악페스티벌, 퍼포먼스 스틸 컷, © Hessischen Rundfunk Dokumentation & Archive: 라몬테 영의 <Composition 1960 NO.10 to Bob Morris>를 연주하는 퍼포먼스

당대 일품화풍의 작가군과 마찬가지로 백남준은 광기가 있는 작화태도를 가지고 있었는데 이 태도는 백남준의 아내였던 구보타 시게코의 언급을 보면 잘 드러난다.

“피아노 연주 퍼포먼스도 기괴했다. 그는 무대 위에 두 대의 피아노를 갖다 놓은 뒤 왼손으로는 아무렇게나 건반을 두들기면서 오른쪽 피아노를 갈고리 등 오만가지 기구로 괴롭히기 시작했다. 문득 귀에 익은 곡의 한 소절이 아주 짧게 들리기도 했다. 희미하긴 했지만 애절한 곡

조가 베토벤의 <소녀의 기도>가 틀림없었다. 그러더니 그는 갑자기 대패를 꺼내들었다. 그러곤 새까맣게 윤기가 흐르는 피아노 몸체에 그 우악스런 대패를 갖다대고 두 손으로 서걱서걱 나무를 깎아내렸다. 반질반질하게 빛나던 피아노 표면이 처참히 깎이면서 허연 속살이 드러났다. 무심결에 손이 얼굴로 갔다. 마치 내 얼굴 껍질이 베어져 나가는 괴이한 느낌이었다. 잠시 후 무대 뒤편으로 사라지려는가 싶더니 그가 커다란 도끼를 들고 나타났다. 그리고는 무대 위에 세워둔 검은 피아노를 향해 뛰어가 순식간에 때려 엎기 시작했다. 시퍼런 도끼날이 ‘쉬익’소리를 내며 허공을 갈랐다. 검은색, 흰색 건반들이 허공으로 튀어 오른다. 꽤나 무거울 듯한 도끼를 한참 휘두르다 지쳤는지 그는 피아노를 앞으로 확 밀쳐냈다. ‘쾅’소리를 내며 쓰러진 피아노의 내부 부속품들이 바닥으로 흩어져 내린다. 무대 바닥으로 산산이 떨어진 나무조각, 쇠조각들이 죽은 가축들의 내장같다. 머리로 그리는 그림도 그로테스크했다. 그는 먹물이 담긴 대야를 두 손으로 부여잡더니 그 속에 머리를 처박고 온 머리카락에 먹물을 문혔다. 그리고는 무릎을 꿇은 채 기다란 흰 종이에 위에 머리를 붓 삼아 선을 그었다. 저 남자의 광기는 어디서 나오는 걸까. 세상의 모든 것을 뒤집어 엎을 듯한 저 도발은? 저 사람의 안에는 새로운 세계가 펼쳐져 있구나. 이제껏 본적도 들은 적도 없는 아주 낮은 신세계가.”²³¹⁾

이용우의 저서에서 서술한 백남준 퍼포먼스의 내용은 다음과 같다. “백남준은 60년대 초 독일의 언론으로부터 ‘동양에서 온 문화 테러리스트(eine kultur terrorist von orient)’라는 별명을 얻었다. 거칠고 과격한 퍼포먼스 덕이었다. 그런데 백남준이 이토록 과격한 별명을 얻게 된 것은 조셉 보이즈 덕도 있다. 독일인들은 죽은 토끼를 들고 무대에 나와 2시간 동안이나 토끼에게 그림을 가르치겠다고 일장 연설을 하던 조셉보이즈의 어처구니 없는 퍼포먼스에 이미 질려 있었다. 그런데 백남준은 그보다 한 수 더 떠 파괴적이며 기상천외한 행동으로 보이즈를 능가하고

231) 구보타 시게코, 남정호, 『나의사랑, 백남준』, 이순, 2010, pp. 29~32.

있었다. 가령 피아노와 바이올린을 단숨에 파괴하는 과격성에다 관객의 넥타이를 자르고 머리를 샴푸시키는 행위, 객석에서 소변을 보는 행위, 구두에 물을 담아 마시는 행위, 머리에 먹물을 가득 뒤집어쓰고는 머리 카락으로 글씨를 쓰는 행위, 소머리를 전시장에 걸어놓는 행위는 예술의 이름을 빙자한 테러였음에 틀림없었다. 보이즈보다 더 과격한 백남준에게 부여할 수 있는 별명은 아마도 테러리스트라는 말이 그다지 틀린 지적은 아니었을 것이다. 백남준의 급진적 사고와 행동은 이미 플럭서스라는 해피망측한 집단의 괴상하고 과격한 콘서트를 통하여 상당 부분 알려지기는 했지만 그의 퍼포먼스는 그 가운데에서도 메가톤급의 과격성을 담고 있었다. 이 외에도 ‘바이올린 독주’를 비롯하여 ‘피아노포르테를 위한 연구’, ‘머리를 위한 참선’, 그리고 면도칼로 팔뚝을 자해하는 ‘선언’ 장면 등에서 과격성이 잘 목격된다.”²³²⁾

백남준 아트센터에서 발행한 백남준 총서 중 제2권 『백남준의 귀환』 편에 언급된 내용을 보면 그 퍼포먼스 내용의 배경을 더욱 자세히 알 수 있다.

“<머리를 위한 선>이나 <TV를 위한 선>같은 작품에서는 우연과 미완이 중심 주제가 되었다. <머리를 위한 선>과 같은 퍼포먼스에서 백남준은 길게 펼쳐놓은 종이 앞에 쭈그리고 앉았다가 뒷걸음질하면서 먹물에 적신 넥타이로 긴 선을 그려 나갔다. 이렇게 넥타이가 그려내는 불규칙한 흔적과 자국은 서예와 같은 효과를 냈다. <TV를 위한 선>에서는 옆으로 뉘어놓은 TV모니터가 영상이 아니라, 중심부를 지나는 선명한 선 하나를 보여줄 따름이다. 이 수상기는 부퍼탈 파르나스 갤러리에 있던 그의 최초 전시작품 가운데 하나였다. 이 모니터는 단지 운반하는 도중에 망가진 것인데, 백남준은 직감적으로 이 고장난 수상기의 잠재적인 기능을 알아차렸던 것이다.”²³³⁾

232) 이용우, 『백남준 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000, pp. 98~99.

233) 에디터 데커, 「백남준: 말에서 크리스토폰까지 서문」, 『백남준 말에서 크리스토폰까지』, 백남준 아트센터, 2010, p. 412.; 이영철, 김연수 편저, 『백남준의 귀환, 백남준 총서2』, 백남준아트센터, 2009, p. 227.

백남준의 퍼포먼스가 선사상을 주제로 하고 있었다는 점에 대한 설명은 다음과 같다.

“1961년 백남준의 퍼포먼스 <머리를 위한 선>은 그 자신이 일찍이 탐독했던 『벽암록』 중에서 ‘삼계가 다 텅 비어있다(三界無法)’는 화두를 떠올리게 한다. 선을 비판하면서(부정) 선을 사용하는(긍정) 백남준은 단박에 ‘번갯불을 낚아채는’ 선적 세계를 추구했다.”²³⁴⁾

백남준이 선사상을 당시 사회상에 어떻게 적용하며 작품화했는지에 대한 설명은 다음과 같다.

“백남준은 처음부터 선불교에 양의적인 태도를 취했다. 그는 한편으로 선에 극단적으로 반대하는 입장이었다. ‘선은 반아방가르드이며 반개척정신이며 반케네디이다.’ 선이 아시아의 빈곤과 정체에 책임이 있다는 그의 말은 ‘선불교는 아시아의 죽음이다’(카스파리와의 인터뷰)라는 대목에서 절정에 치닫는다. 그렇게 말할 수 있었던 근거는 무엇인가. 핵심은 백남준이 선불교에 대해 매우 잘 알고 있었다는 사실이다. 그는 1950년대 초 도쿄대 대학 시절 선불교의 본산인 가마쿠라에 살았고, 독일 유학 시절에는 마리바우어마이스터를 비롯한 친구들에게 『벽암록』의 선문답에 대해 가르쳐줄 만큼 해박했다. 비디오 아티스트 야마모토 게이고 교수에 따르면, 백남준은 가마쿠라 시절에 ‘선’ 수행을 했다고 증언한다. 그가 존 케이지가 수행도 하지 않으면서 선을 이야기한다고 비판했을 만큼 선의 엄격한 수행을 강조했던 것은 자신의 체험에서 나온 부분이다. 그렇기 때문에 선불교의 형식주의적 추종이나 반복에는 결코 찬동하지 않았다. 그러나 이러한 부정의 정신이 있는가 하면, 한편으로는 일체 긍정의 실천으로 나아갔다. 백남준은 온갖 사물과 사건에 ‘선’을 갖다붙인다. 가령, 긴 두루마리 종이 위에 머리 붓질을 하면서 <머리를 위한 선>, 처마 밑에 일종의 풍경소리가 나는 음악 오브제를 설치하고 <바람을 위한 선>, 바이올린을 무심히 끌고 가면서 <걸음을 위한 선>, 두드릴 수 있는 몇 개의 음악 오브제를 갖다두고 <접촉을 위한 선>이라고 명명한다.

234) 이영철, 앞의 책, p. 224.

이러한 작품들에서 주목할 것은 선의 목적이 사람이 아니라는 점과, 사물과 사건에 접속하는 선은 결국 참여하는 자를 ‘그 무엇인가’로 되게 하는 방법이라는 점이다. 그러니까 케이지가 선적 경지를 목적론으로 접근하여 정적주의를 좋아했다면, 백남준은 이미 확립된 선적 교리조차 벗어나 생성론적으로 변형되기를 추구했다고 볼 수 있다. 즉 ‘머리가 되고 바람이 되고 걸음이 되고 접촉 자체가 되는’ 것이다. 이는 들뢰즈가 인간과 비인간이 접속하고 원래의 기능을 벗어난 제3의 생성체가 되는 소위 ‘되기(becoming)’의 개념과 일치한다.”²³⁵⁾

백남준은 선사상을 동시대적인 흐름에 맞게 적용한 것과 더불어서, 당시 최신의 테크놀로지를 활용하며 전위적인 작업을 이어갔다.

“백남준의 퍼포먼스들에 등장하는 ‘여성-되기’, ‘아이-되기’, ‘소수자-되기’ 등은 이러한 맥락에서 해석될 수 있을 것이다. 그는 선불교가 생명과 무생명까지 모두 개입하는 급진적인 생성론이라는 잊혀진 본질을 재활성화 했다. 그는 <필름을 위한 선>, <TV를 위한 선>에서 스스로 ‘테크놀로지-되기’를 감행한다. ‘전자적인 선’이라는 개념은 더 이상 기계들을 수단이나 도구로 여기지 않는다는 현대의 기술과학적 관점에서 생각할 필요가 있다. 모든 존재가 연결된 관계의 다발이며, 그 다발을 끊고 다시 새로운 관계를 맺으며 미지의 생성으로 ‘치명적인 도약’을 하는 것, 그것이 백남준 예술에서 아주 중요한 문제였다. 여기서 백남준이 삼계가 다 텅 비어있다는 《벽암록》 제37칙의 한 구절을 선택한 것은 이처럼 생성의 모험을 하는 자가 감당해야 할 어떤 근원적인 정서 때문일 것이다.”²³⁶⁾

이와 같이, 일품화가들과 백남준이 공통적으로 선사상과 관련이 되어 있다는 점, 유사성이 두드러지는 전위적 행동을 보인다는 점은, 현대미술의 퍼포먼스와 일품화가들의 행위를 연결시켜 언급할 수 있는 근거를 만들어 주었다.

235) 이영철, 앞의 책, p. 225.

236) 이영철, 앞의 책, p. 225.

③ 재닌 안토니(Janine Antoni)의 행위예술

장조, 장지화, 왕묵, 이영성 등의 화가들이 보여주었던 당대 일품화풍의 기이한 작화태도와 마찬가지로의 행위예술을 미국출신 작가 재닌 안토니의 퍼포먼스에서도 찾아볼 수 있다. 일품화풍이 선불교적인 측면을 가졌던 점을 감안한다면 백남준은 철학적인 주제의 유사성을 가지고 왕묵의 머리카락 붓질을 재현했다고 할 수 있다. 재닌 안토니는 이에 페미니즘적인 주제를 더하여 왕묵을 연상케하는 행위예술을 선보였다. (참고도판 38)



참고도판 38 재닌 안토니(Janine Antoni), *Loving Care*, 1993, 퍼포먼스 Performance with hair dye, dimensions variable. © Anthony d'Offay Gallery, London

재닌 안토니는 본인의 긴 머리카락을 이용하여 직접 붓질을 하였는데 이는 마치 왕묵의 기이한 작화태도를 백남준보다 더욱 흡사하게 재현한

듯 하다. 앞선 시기의 플럭서스 운동을 통하여 백남준 퍼포먼스가 이미 알려져 있었기 때문에 이의 연장선상으로 볼 수 있지만, 재닌 안토니는 당시 플럭서스나 추상표현주의 등의 남성 위주로 흘러갔던 미술의 흐름을 비판하는 듯한 페미니즘적 패러디의 의미를 더하였다. 일품화풍에서 ‘일’의 개념은 전통의 화법에서 벗어나 새로운 것을 시도하는 현대미술의 예술정신이나 전위성으로 연장하여 생각해볼 수 있으며 특히 이러한 재닌 안토니의 퍼포먼스에 적용시켜 볼 수 있다.

“재닌 안토니는 일상적이지 않은 매체를 가지고 실행했던 실험적인 퍼포먼스를 통해 미학적이고 문화적으로 고착되어 있던 성별의 구분에 대한 문제를 새롭게 제시했다. 이는 ‘신체의 물질성’과 ‘행위예술에서 신체를 활용한다’는 측면에서 1990년대에 비약적인 성과를 만들었다고 할 수 있다. 재닌 안토니는 설치작품들을 통해 ‘먹는 행위’, ‘잠자는 행위’, ‘씻어내는 것’, ‘여성의 화장’을 조각적인 과정으로 드러냈다. 그녀가 주로 사용했던 초콜릿과 돼지비계로 작품을 알린 후에도, 거기에서 멈추지 않고 비누, 마스카라, 머리카락 염색약, 립스틱 등을 작품의 매체로 끌어들었다. 이러한 행위와 여성성을 드러내거나 상징할 수 있는 일상적인 물건들을 통하여, 구체적인 미학적 관습을 포함하는 동시에 소비문화와 젠더이슈를 주제로 삼았다. 예를 들면, 퍼포먼스 *Loving Care*(1992)에서 재닌은 머리카락에 검은색 염색약을 적신 후 갤러리의 바닥을 쓸어내는 듯한 행위를 펼침으로써, 창작에 있어서 남성성의 위주의 구조로 흘러갔던 추상 표현주의의 붓질을 대체할만한 대안을 제시하였다. 이는 명확히 여성의 신체를 가지고 과거 남성위주로 진행되었던 붓질을 새로운 의미, 즉 패러디와 같은 의미로 각인 시키는 것이었다.”²³⁷⁾

237) Ewa Lajer-Burcharth, “*Antoni’s Difference*,” *Janine Antoni*, Ink Tree Edition, 2000, pp. 42~44. 번역

④ <일(逸): 달아나다> 퍼포먼스

일품화풍과 밀접한 관련이 있었던 선사상을 주제로 한 백남준의 퍼포먼스는 주제뿐만 아니라 그 행위자체가 당대 일품화가들의 기행을 실제로 재현한 것과 같았고, 이는 플럭서스 이후로 전개된 현대미술의 흐름에 있는 재닌 안토니의 퍼포먼스로 연결 된다고 할 수 있다. 재닌 안토니 역시 일품화가들의 기행을 그대로 재현하는 듯하였다.

일품화가들의 행동과 유사한 퍼포먼스가 현대미술에 나타난 점을 보았을 때 8세기의 동양화 화론에 이미 행위예술에 관한 언급이 있다는 점은 주목할 만한 사항이다. 현대미술에서 퍼포먼스가 중요한 장르로서 자리 잡은 것을 생각하면 더욱 그러하다. 그런데 일반적으로 퍼포먼스라고 하면 보통 1960년경 태동한 서구 화가들의 행위들을 근거로 삼는다. 이미 8세기에 일품화가들의 행위예술이 있었다는 점을 감안한다면, 현대작가로서 특히 전통회화를 전공한 작가로서 퍼포먼스를 만들 때는 동양의 행위예술 전통에서 그 근거를 찾는 것이 더욱 의미가 있을 것이라고 생각한다.

이러한 의미에서 본인이 기획한 공연예술 <일(逸): 달아나다>는 퍼포먼스의 기원을 1960년대 후반 서구 전후사회의 정신적 충격에 두지 않고 8세기 당나라 화가들의 창의성 발현에 두고자 한다. 2017년 국립현대미술관 레지던시에서 본인이 직접 기획하고 안무 및 무대를 만들었던 퍼포먼스 무용공연 <일(逸): 달아나다>에 대해서 자세히 설명하고자 한다. 이는 본인의 ‘벽화 드로잉 퍼포먼스’를 중심으로 ‘전통회화’, ‘현대무용’, ‘전통춤’, ‘문예창작’, ‘디지털 프로젝트’ 등이 어우러진 종합공연이었다.

전통회화에 나타난 인물들의 포즈와 동세를 그대로 옮겨와 안무를 만든 점은 방작의 개념을 무용에 적용한 것 이라고 할 수 있으며, 전통춤을 응용한 현대적 퍼포먼스를 만들어낸 것 또한 전통춤을 방작의 개념으로 현대화한 것이라고 할 수 있다. 춘앵무나 양반춤을 활용한 경우 본래 전통춤에 대한 참고가 보이면서도 새로운 춤이 나타나도록 안무를 만들

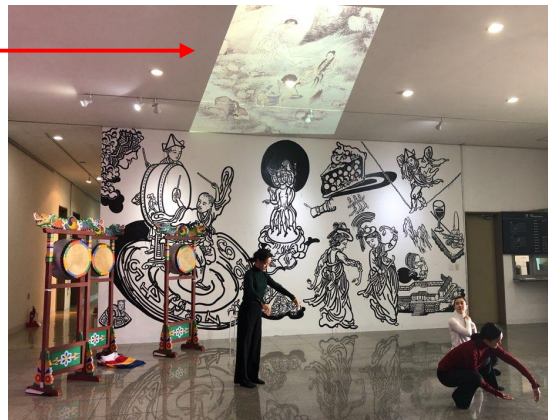
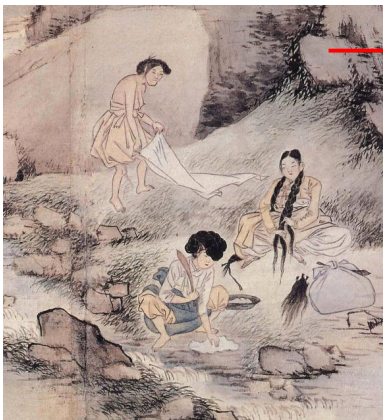
었는데 이러한 내용이 바로 춤에 적용한 방작의 개념이라고 할 수 있을 것이다. 또한 앞서 언급했던 초현실을 위한 풍류의 개념이 ‘전통회화의 프로젝션’, ‘실제 형상화된 춤의 풍류’ 등에 반영되어 전체 공연의 초현실적인 내용을 만들어냈다고 할 수 있다. 퍼포먼스의 주제는 전통회화를 전공한 화가와 전통춤을 전공한 무용수들의 일탈이다. 예술가로서 현실과 꿈을 오가는 내용을 담고 있다는 점에서 현실을 초월하기 위한 목적의 풍류 및 일탈이라고 할 수 있을 것이다. 이와 같이 본고에서 언급하고 있는, 일품화가들의 행위예술적 측면, 방작의 개념, 풍류의 개념, 초현실성의 주제를 모두 포함하는 작품이라고 할 수 있다. 또한 이 원고의 집필 시작 즈음에 기획을 진행하였기 때문에 제목을 <일(逸): 달아나다>로 정하게 되었으며 공연에 논문 전체의 흐름과 내용을 반영한다고 할 수 있다. 전체 50분의 공연을 총 6부분으로 나뉘는데 각 부분의 주제는 다음과 같다.

<일(逸): 달아나다>	
제1막	풍류주제의 회화작품 속 인물들을 형상화한 정지 포즈의 연속
제2막	본인의 벽화 드로잉 퍼포먼스, 생각하는 사람의 뇌 부분을 즉석제작
제3막	춘앵무의 응용, 돛자리를 전통의 틀로 해석하고, 이를 벗어나는 안무
제4막	양반춤의 응용, 그림과 예술을 품평하는 자유로운 무용수들의 춤
제5막	파이를 굽는 무용수, 실제 무용수가 생계를 위해 운영하는 파이가게 재현 및 본인이 써내려가는 글을 공연 현장에 직접 프로젝션
제6막	대표 무용수의 독무, 예술가로서 자유로운 몸짓의 극대화. 벽화에 그려진 자아표출의 극대화와 짝을 이루며 마침.

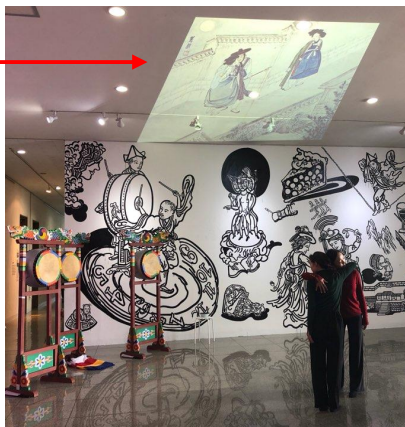
표 26 <일(逸): 달아나다>의 구성



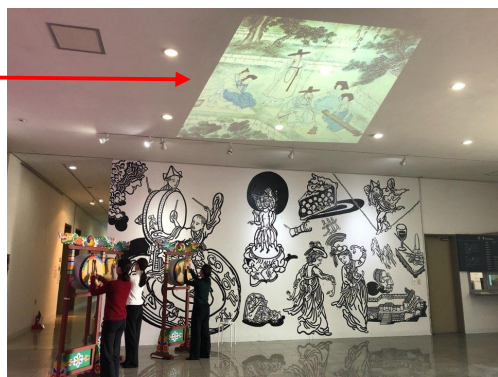
작품도판 45 <일(逸): 달아나다> (1막), 2017, 벽화제작, 퍼포먼스 및 공연,
국립현대미술관 레지던시, 50분. 신윤복, <계변가화(溪邊佳話)>를 안무로
만든 부분



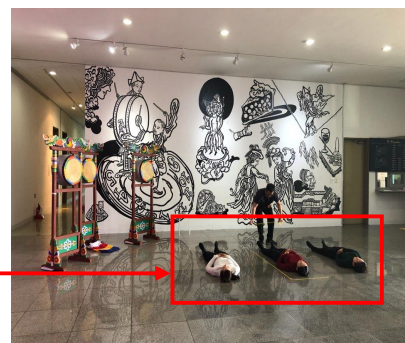
작품도판 46 <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <빨래터의 사내>를 안무로
만든 부분



작품도판 47 <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <월야밀회(月夜密會)>를 안무로 만든 부분



작품도판 48 <일(逸): 달아나다> (1막), 신윤복, <청금상련(聽琴賞蓮)>을 안무로 만든 부분



작품도판 49 <일(逸): 달아나다> (3막), 춘앵무를 응용한 부분

⑤ <니벨룽의 반지> 퍼포먼스

<니벨룽의 반지>는 뇌모양의 조형물 및 벽화 그리고 음악을 활용한 퍼포먼스이다. 일품화가들에게 나타났던 행위예술적 요소 중에는 음악을 들으면서 그림을 그리거나 춤을 추며 작품을 만들었던 것이 있다. 이 퍼포먼스에는 ‘단순한 이미지의 형식에서 탈피하면서 다양한 매체를 사용한 점’과 ‘음악 및 공연예술을 반영한 요소’들이 일품화풍의 행위예술과 관련성을 갖는다고 할 수 있다. 일품화풍의 전통회화들이 직접 등장하지는 않지만 행위예술의 선행적 연구를 일품화풍에서 참고하고 있다는 점이 중요하다.

뇌모양의 조형물 안에는 바그너 <니벨룽의 반지>를 감상하고 그 음악과 주요 장면들에 대한 해석을 그려낸 내용들이 포함되어 있다. 종이 조형물 사이에는 작가 본인이 직접 오브제가 되어 뇌모양의 구조물 모자를 쓴 채로 바그너의 음악을 2시간 30분 동안 감상하는 모습을 표현했다. 전시장에서 벽화, 입체 드로잉, 퍼포먼스를 하는 작가, 관객이 한 공간 안에서 어우러져 함께 음악을 감상하도록 의도했다. (작품도판 50)

오페라를 작품화 할 때는 주로 직접 관람한 작품 중에서 골랐는데, 메트로폴리탄 오페라에서 감상한 오페라 <니벨룽의 반지>는 그 중에서도 가장 감명 깊게 감상한 것이다. <니벨룽의 반지>는 총 4편으로 이루어져 있는데 2011년~2012년에 걸쳐 전부 감상할 수 있었다. 당시 로베르 르파주(Robert Lepage)의 새로운 무대가 인상적이었고 작품 활용에 본보기가 되었다. 키네틱 조각과 같은 여러 개의 건반 모양 구조물이 다양하게 움직이면서 각기 다른 장면을 연출하였으며, 그 위로 현대적인 분위기의 영상이 비춰지며 신비로운 장면을 만들어냈다.

미술관에서 2시간 30분 동안 재생된 음악은 <라인의 황금>, <발퀴레>, <지그프리트>, <신들의 황혼>, 총 4편의 하이라이트를 포함했다. 실제로는 2011년 5월5일에 <발퀴레>, 2012년 2월7일에 <신들의 황혼>, 2012년 4월4일에 <라인의 황금>, 2012년 4월30일에 <지그프리트>를 감상했다.



작품도판 50 <니벨룽의 반지> 퍼포먼스, 2015, 2시간30분, 난지미술창작스튜디오, 서울시립미술관

제임스 레바인(James Levin)의 지휘 하에 ‘브뤼헨데’ 역으로 데보라 보이트(Deborah Voigt), ‘지그문트’ 역으로는 요나스 카우프만(Jonas Kaufmann), ‘보탄’ 역으로는 브린 테팔(Bryn Terfel)이 노래와 연기를 맡았다. ‘노퉁!노퉁!(Nothung!Nothung!)’, ‘발퀴레의 기행(Ride of the Valkyri

es)', '겨울 폭풍 지나고(Wintersturme)' 등 다양한 곡이 나온다.

오페라에는 음악, 무용, 역사, 무대 미술, 건축, 연기, 연출 등 다양한 요소가 있는데 이를 재해석하여 본인의 무대공간 즉 벽화, 입체드로잉, 음악, 작가의 퍼포먼스로 재해석하였다. 음악과 회화의 조합은 일품화풍의 선행 행위예술을 따르는 의미가 있다.

3) 극예술과 초현실적 수묵화



참고도판 39 아힘 프라이어 무대연출 <수궁가>, 2012, 국립극장, ©국립창극단_

극예술에서 영감을 받거나 극예술을 원본의 개념으로 삼아 재해석한 수묵화 작품을 설명하고자 한다. 서구의 오페라나 문학, 연극을 수묵화로 재해석한 작품들이 있는데 원본의 내용과 연결지을 수 있는 전통회화들을 방작의 개념으로 본인의 화면 안에 병치시켰다. 방작의 개념과 더불어, 일품화풍의 감필법, 발묵·과묵을 기법적으로 활용하였고 ‘장자의 제

물론'과 '초현실주의의 사물의 변형'을 통한 형상구성을 추가하였다. 이로써 극예술을 재해석한 수묵화 작품들은 공연, 음악, 연기, 문학, 무대예술, 전통회화, 동서양의 고전 등이 주제에 맞게 한데 어우러지는 복합적인 면모를 갖게 된다. 이는 미술과 타장르의 복합적 결합이며, 다양한 장르가 한 공간 안에서 해석되는 현대미술의 새로운 공간적 화두를 반영하는 것이기도 하다. 더불어 서양과 동양, 현대와 고전이 공존하는 시공을 초월한 화면을 만들어내고자 하는 시도이다.

드로잉을 위주로 작품활동을 하는 작가가 무대예술에 참여한 경우로는 2012년 국립창극단의 <수궁가>를 예시로 들 수 있다. (참고도판 39)

독일의 예술가이자 무대예술 감독인 아힘 프라이어(Achim Freyer, 독일, 1934~)는 한국의 고전 판소리를 창극 <수궁가>로 재해석하는 과정에서 무대연출로 참여하여 자신의 드로잉을 적극 활용하였다. 드로잉의 함축적인 선들이 수묵화의 단순화된 먹선을 연상시킨다는 점에서 한국의 전통문화인 <수궁가>의 새로운 해석으로 적절하면서도 새로운 느낌을 주었다. 서양과 동양, 과거와 현대의 조화 그리고 작가의 개성이 드러나는 드로잉 및 회화적 역량을 무대에 반영했다는 점은 이 장에서 언급하고 있는 복합 예술적 성향 및 일품화풍의 행위예술적 면모를 보여준다.

그러나 필자의 공간해석 및 설치작품과 결정적으로 차이가 나는 부분은 결과물 제시의 목적성이다. 본인의 수묵화, 벽화, 종이조형물 등이 어우러지는 공간의 설치하는 공연예술을 창작동기 및 주제로 삼아 순수예술의 공간으로 변환하는 것이 목적이다. 무대예술의 공간이 특정 시나리오의 무대를 구현하기 위한 장소라면, 본인의 예술공간은 공연에서 영감을 받은 주관적 재해석을 개인 작품으로 만들어내는 공간이다. 특히 이러한 내용들이 다시 수묵화의 평면공간으로 환원되면서 어떠한 화제를 펼치는지는 이어지는 본문에 예시를 들며 설명하고자 한다.

① <방 도니제티 사랑의 묘약>

도니제티(Donizetti)의 오페라 <사랑의 묘약(L'elisir d'amore)>을 원본으로 삼아 수묵화를 제작하게 되었다. 2012년 메트로폴리탄오페라에서 직접 감상한 후 만든 것이다. (참고도판 40) 오페라의 문학적 요소, 음악적 요소, 무대연출 등을 원본 개념으로 삼아, 느낀 점과 시각적 해석을 더하여 다양한 드로잉을 만들고 이를 조합하여 수묵화로 제작하게 되었다. 특히 극에 등장하는 사기꾼 둘카마라의 마차를 중심으로 구도를 전개했다. (작품도판 51)



참고도판 40 도니제티, <사랑의 묘약>, 2012, 메트로폴리탄오페라, ©Joan Ebers

둘카마라는 오페라에 등장하는 사기꾼 캐릭터인데 가짜 와인을 사랑의 묘약이라고 속여서 파는 인물이다. 와인이 가득 실린 둘카마라의 마차는 사람들을 현혹하기 위한 것으로 보통 무대에 웅장하고 화려하게 등장하도록 연출된다.



작품도판 51 <방 도니제티 사랑의 묘약>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

<방 도니제티 사랑의 묘약>에 그려진 돌카마라의 마차는 조선시대 김진여(金振汝, 1675~1760)의 <자로문진도>를 보고 그린 것이다. 이는 공자의 행적을 그린 성행도(聖行圖)라고 할 수 있다. 김진여는 숙종대의

어진화가였는데, 이 <자로문진도>의 모본이 된 것은 원나라 왕진봉의 그림이라고 하니 13세기~14세기에 타고 다녔던 중국의 마차가 1832년 밀라노에서 초연된 도니제티의 <사랑의 묘약> 무대에 등장한다는 상상을 해보았다. 원나라의 마차가 조선시대로 전해졌다가 다시 이탈리아 문화와 만나는 설정은 타임머신을 타고 여행을 하는 상상을 하게 만든다. (참고도판 41)

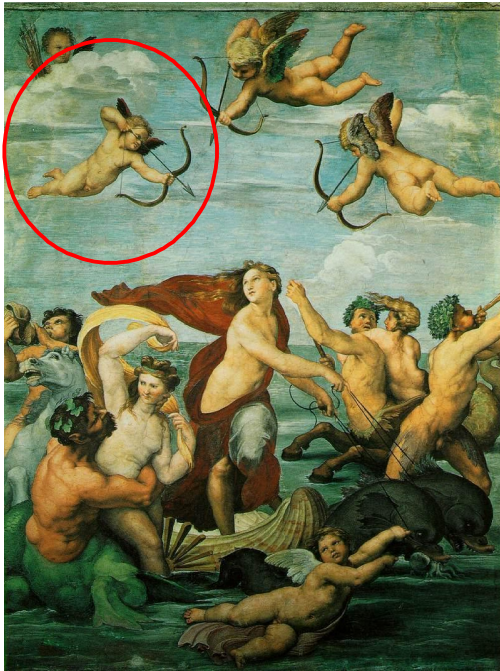


참고도판 41 김진여, <자로문진도>와 <방 도니제티 사랑의 묘약> 부분 비교

연출가는 오페라의 무대를 재해석할 때마다 그 당시의 사회적인 상황이나 가치관을 반영한다. 같은 곡이라도 새로운 프로덕션이 제작될 때마다 연출가의 역량에 따라서 시대적, 공간적 상황을 다르게 설정하여 새롭게 무대해석을 하는 것이다. 이 그림에 공자의 마차를 등장시킨 것은 작가의 아이디어이자 무대연출가의 해석과도 같다. 돌카마라는 교활한 사기꾼이면서도 신비로운 괴짜의 느낌을 풍기지만 이 극의 결말은 행복하게 마무리 된다. 도에 어긋나는 행동을 하는 사람들로 가득한 사회에서 올바른 것을 찾아가는 사람들의 모습을 보여주는 것은 공자가 도를 찾아 여행을 다닌 것과 연결될 수도 있다는 생각을 해보았다.

작품화면 왼쪽 상단의 전구머리 모양을 한 인물과, 거대한 손에 얼굴을 꼬집히며 미소 짓고 있는 사람은 드로잉을 하는 작가(본인)의 모습이다. 상단 중앙의 시계는 다중의 시간을 한자리에 모은 타임머신을 상징

하는 손목시계인데, 사랑의 묘약 결말에 사랑이 이루어지는 장면이 나오므로 예물시계를 상징하는 것이기도 하다. 중앙에는 이 오페라의 유명 아리아 ‘남몰래 흘리는 눈물(Una furtiva lagrima)’을 부르는 ‘네모리노’의 모습과, 군인 ‘벨코레’, 여주인공 ‘아디나’를 그려넣었다. 이들의 엇갈리는 삼각관계의 진행과 관련하여 왼쪽 상단에는 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483~1520)의 작품 <요정 갈라테이아의 승리(The nymph Galatea)>에 등장하는 천사를 차용하여 방작의 개념으로 활용하였다. (참고도판 42)



참고도판 42

라파엘로, <요정 갈라테이아의 승리>, 1511년경, 프레스코, 295x225cm, 로마 파르네지나 별장.
(표시한 부분을 앞 작품에 응용)

② <방 셰익스피어 한여름 밤의 꿈>

이 작품은 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)의 희곡, <한여름 밤의 꿈>에서 영감을 받은 캐릭터를 상상하여 중앙에 그리고 그 내용에 맞는 조선시대 도석인물화 및 애니메이션 캐릭터들을 주변에 등장시키는 조합으로 만들어냈다. 희곡만 참고한 것이 아니라 이를 연극화한 공연예술을 감상하며 제작했다는 점에서 무대, 연기, 의상, 음향 등 다양한 요소들을 통해 느낀 점을 작품에 반영했다고 할 수 있다. (참고도판 43)



참고도판 43 윌리엄 셰익스피어, <한여름 밤의 꿈>, 2017, 뉴욕센트럴파크 The Public Theater, ©Joan Elbers

수묵화의 화면 안에 셰익스피어의 희곡과 조선시대의 도석인물화, 그리고 이상한나라의 엘리스가 뒤섞여있는 작품이다. (작품도판 52)

화면 안에 응용한 다양한 작품들을 하나로 잇는 소재는 신비의 마술과 묘약이다. 마법과 묘약에 관련된 그림이라는 점에서 초현실주의적인 성향이 두드러지는 주제의 작품이다. 마법의 약으로 상대방을 곤란에 빠뜨리거나, 스스로 변신을 한다든지, 커플들의 사랑을 어긋나게 하는 레파토리는 동서고금을 막론하고 문학작품이나 극예술, 영화 등에 자주 등장한다. 이는 마법사, 신선, 요정 등을 통해 다양한 예술작품에 등장해왔다.



작품도판 52 <방 셰익스피어 한여름 밤의 꿈>, 2017, 지분수묵, 100x140cm

화면 중앙에 그려진 이 작품의 주인공, ‘용수철 모양 눈의 인물 드로잉’은 셰익스피어의 <한여름 밤의 꿈>에서부터 아이디어를 얻은 것이다. 이 희곡에서는 눈에 바르는 묘약이 나온다. 이 묘약은 사랑의 화살을 맞은 꽃의 즙을 짜서 만든 것으로 눈에 바르고 난 후 처음 보는 사람에게 사랑에 빠지도록 만드는 효능이 있다. 먹거나 마시는 약이 아닌 눈에 바르는 약이기 때문에 그림 속 주인공의 눈동자는 어지러움을 느끼듯 용수철 모양으로 구부러져있다. 극 중 임금요정 ‘오베론’은 신하요정 ‘퍼크’에게 시켜 이 묘약을 커플들의 눈에 바르지만 요정이 실수를 하며 서로를 뒤죽박죽의 관계로 만들어 결투까지 벌이는 지경을 만들었다가 다시 정상적인 관계의 커플들로 되돌린다는 결말이다.

오른쪽 상단 숲속에 사랑이 어긋난 커플들의 애정행각을 그렸다. 처음 보는 사람을 보고 사랑에 빠지게 만드는 묘약인 만큼 사랑을 상징하는 거대한 심장이 주인공 인물 아래로 그려졌으며 엇갈리게 엮인 커플들의 마음을 드러내듯 그 속에 다양한 표정을 그렸다.

사랑의 묘약을 만드는 장면을 상상하면서 이인문의 <선동전약>을 떠올렸다. 이는 조선후기 도석인물화로 신선의 약을 달이는 동자의 모습이 그려져 있는 그림이고 뒤에는 사슴이 앉아서 이를 지켜보고 있다. 그림에는 ‘너와 사슴이 다함께 잠들면, 약 달이는 불길의 시간을 넘기리라.’라는 채치 있는 화제가 적혀있다. 이 도석인물화는 그림의 우측 하단에 등장시켰다. 약을 달이는 주전자모양에서 나오는 연기는 심장을 지나면서 주인공의 몸쪽으로 향해 올라도록 하였다. 그리고 이 주전자는 눈이 돌아간 주인공의 얼굴 앞에 반복적으로 여러 번 그려져 마법의 공기방울을 뿜어 넣고 있도록 연출하였다. 머리 오른쪽 위의 나뭇잎과 가지들은 의인화되어 마법을 부리는 듯한 손짓을 한다. 그림 속에서 약을 달이는 이인문의 이 동자는 바로 마법의 꽃을 찾아오는 신하요정 ‘퍼크’를 재해석한 인물이 되었다.



참고도판 44 '1950년대 디즈니, <이상한 나라의 앨리스>' 및 '김희겸, <도사농장>', 조선후기, 종이에 수묵담채, 28x33cm, 간송미술관', '이인문, <선동전약> 조선후기, 종이에 수묵담채, 32x28cm, 간송미술관'과 응용

선동전약이 신선의 약을 달이는 그림이지만 이인문의 그림에는 신선이 그려져 있지 않다. 임금요정 ‘오베론’을 대신할 신선을 김희겸의 <도사농장>에서 찾았다. 도사가 지팡이를 가지고 장난을 치는 그림인데 용머리모양의 지팡이가 절벽 앞의 빈 공간으로 뚝뚝 떠 있는 조선후기 도석인물화이다. 비록 도사는 신선이 되고자하는 인간의 모습이지만 지팡이를 가지고 마술을 부리는 듯한 노인의 모습은 거의 신선이 된 듯 해보이며, 임금요정 ‘오베론’을 비유하기에 적당한 인물이었다.

도사는 ‘스프링 눈의 주인공’ 얼굴 앞에 그렸고, 용머리지팡이 ‘용두장’은 농담차이를 주면서 여러 번 반복되도록 하여 주인공 인물의 가슴과 심장 사이로 움직이듯이 떠다니도록 그렸다.

그림 중간 하단부에 7살 여자아이가 등장하는데 이상한 나라의 앨리스이다. 이 앨리스는 1865년 루이스 캐럴의 소설 <이상한 나라의 앨리스>로부터 나왔지만, 이 그림에 그려진 앨리스는 1951년 월트디즈니 장편애니메이션에 등장한 앨리스의 모습이다. 앨리스 역시 ‘Drink Me’ 라는 글이 써있는 병에 들어있는 묘약을 마시는데, 토끼굴 안에서 정원으로 통하는 작은 문을 통과하기 위해서 이 약을 마신다. 문구멍을 들여다보는 앨리스는 이 그림의 서술구조가 시작하는 부분이라고도 할 수 있다. 말하는 문고리의 열쇠구멍을 통해 이 그림에서 일어나는 마술쇼를 구경하는 듯한 관객이면서도 역시 묘약을 통해 환타지를 만들어내는 이 그림 속의 등장인물이기도 하다. (참고도판 44), (작품도판 52)

오른쪽 상단에는 다리가 달린 시계인간이 있는데 여러 개의 시계가 신체와 결합되어 있다. 다리가 달린 이 이상한 시계는 타임머신 역할을 하고 있다. 1590년대 셰익스피어의 <한여름밤의 꿈>, 1700년대 중반에 활동한 김희겸의 <도사농장>, 1700년대 중반부터 1800년대 초반까지 활동했던 이인문의 <선동전약>, 1865년 루이스 캐럴의 소설 <이상한 나라의 앨리스>와 1951년 디즈니 애니메이션에서 다시 새롭게 그려진 ‘앨리스’ 등 몇 세기에 걸쳐서 나타난 이 모든 등장인물들은 한 화면에 어우러지며 초현실적인 장면을 만들어낸다. (작품도판 52)

③ <방 바그너 파르지팔>

리차드 바그너(Richard Wagner)의 파르지팔(Parsifal)에서 영감을 받은 작업이다. 파르지팔은 성배 및 성채와 관련된 구원자의 내용을 다루는 오페라인 동시에 바그너의 불교에 대한 관심이 드러나는 작품이다.



참고도판 45 리차드 바그너, <파르지팔>, 2013, 메트로폴리탄오페라, ©Ruby Washington

2013년 뉴욕 메트로폴리탄오페라 프로덕션을 직접 보고 느낀 점을 형상화 했다. (참고도판 45) 화면 구성은 파르지팔 중 인상에 남는 주요 장면을 화면에 병치시키는 것으로 하였다. 화면에는 극 중의 내용을 중심으로, ‘암포르타스의 상처’, ‘성찬식 장면’, ‘쿤드리의 묘약’, ‘백조를 죽인 파르지팔’, ‘꽃처녀의 유혹’ 등이 나타난다. ‘싯타르타의 고행’과 유사한 ‘파르지팔의 시험’ 내용을 신윤복의 <주유청강>과 비교하며 화면 안에 병치시켰다. (작품도판 53)



작품도판 53 <방 바그너 파르지팔>, 2015, 지본수묵, 100x140cm

‘암포르타스의 성찬식’ 장면을 중앙에 배치하였다. 클링조르의 유혹을 이기지 못하고 성창에 의해 상처를 받은 암포르타스는 성찬식을 할 때마다 엄청난 고통을 느끼는데 이 장면은 성스러움과 타락으로 인한 인간적인 고통을 연상시키는 장면이다. 암포르타스의 모놀로그는 인간의 죄의식과 도덕성 사이의 번뇌로 느껴져서 더욱 공감이 가는 장면이다.

죄를 저지르고 이에 용서를 구하느라 기도하는 사람들의 모습이 오른 쪽 하단과 상단에 두 번 그려진다.

좌측하단에 성배가 들어있는 함이 순차적으로 열리는 장면은 구르네 만츠 독백 부분의 음악적 순서가 진행되는 느낌을 표현한 것이다.

왼쪽 상단은 ‘꽃치녀들의 유혹’ 장면이다. 여기서 바그너의 불교적인 관심이 나타나는데 이는 싯타르타의 고행에 비교되기도 한다. 싯타르타가 여성들의 유혹을 이겨내는 장면은 또한 신윤복의 <주유청강>으로 이어진다. 이를 좌측 하단에 재해석하여 방작의 개념으로 인용했다. <주유청강>은 상중인 양반들이 배를 타고 기생들과 놀아나는 장면인데 그 중 한명은 당시 상황을 비판하는 듯 어두운 표정을 하고 있다. 뒷짐을 진 이 양반의 엄숙한 모습은 바로 꽃치녀들의 유혹을 이겨내는 파르지팔의 모습과 닮아있다고 생각하여 <주유청강>을 이 그림에 등장시켰다. 파르지팔과 싯타르타 그리고 신윤복의 <주유청강>은 이와 같은 공통적인 스토리를 가지고 한 화면에 연결되도록 하였다. (참고도판 46)



참고도판 46 신윤복, <주유청강>, 조선후기, 43x26cm, 간송미술관과 응용

선과 악에 대한 개념을 모르던 순수한 청년 파르지팔은 처음 등장할 때 백조를 죽인 젊은이로 꾸짖음을 당하지만, 결국 고행을 이겨내고 깨달음을 얻어 성배와 성창을 수호하는 성인에 견줄만한 후계자가 된다. 중간부분의 좌측에 ‘백조를 죽인 파르지팔의 등장 모습’, 우측 중앙에 ‘성창을 들고 후계자가 되는 결말 모습’을 그렸다.

오른쪽 하단에는 쿤드리가 암포르타스에게 바치는 묘약과 그녀의 손을 그렸다. (작품도판 53) 성과 속을 동시에 지니고 있는 막달라 마리아와 같은 쿤드리 캐릭터는 다음 작품, <구르네만츠의 독백>에도 다시 등장한다.

④ <구르네만츠의 독백>

이 작품은 바그너의 <파르지팔> 중에 한 장면인 ‘구르네만츠의 독백 (Gurnemanz’s Narration)’을 주제로 한 작품이다. 그 외에 ‘비구니가 된 쿤드리’, ‘성배와 성창’, ‘꽃처녀의 유혹’, ‘클링조르의 마법’, ‘시간이 공간이 된다’ 등의 소주제를 형상화하였고, 쿤드리 관련하여 신윤복의 <이승영기>를 방작의 개념으로 추가하였다. (작품도판 54)



참고도판 47 바그너, <파르지팔> 중 구르네만츠의 독백, 2013, 메트로폴리탄오페라, ©Ken Howard

성배수호성의 늙은 기사로 나오는 구르네만츠는 1막에서 기사단과 관객들에게 이야기를 들려준다. 초반의 스토리를 배우들이 직접 연기하며 관객들에게 설명하는 것이 아니라 구르네만츠가 마치 ‘책 읽어주는 남자’와 같은 역할을 하며 길게 설명을 해주는 것이다. 그래서 직접 공연을 보면 이야기를 노래로 읽어주는 느낌이 난다. 구르네만츠와 질문 및 대화를 주고받는 기사단의 기사 몇 명은 구르네만츠의 주변에 앉아서 이야기를 듣는 모습을 하고 있다. (참고도판 47)



작품도판 54 <구르네만츠의 독백>, 2015, 지본수묵, 100x140cm

오페라의 캐릭터들을 그릴 때는 공연에서 본 모습과는 다르게 새로이 드로잉을 하는 편인데, 예외적으로 이 작품에서는 실제 오페라 가수의 연기 장면을 보면서 사실적으로 스케치를 하였다. 중앙에 크게 위치한 기도하는 모습의 구르네만츠는 1998년 바이로이트 페스티벌(Bayreuth Festival)에서 노래한 한스 소틴(Hans Sotin)의 모습을 보고 그린 것이다. 직접 관람한 오페라는 2013년에 공연된 뉴욕 메트로폴리탄 오페라의 <파르지팔>이다. 여기에서 구르네만츠는 ‘르네 파페(René Pape)’라는 가수가 맡았으나, 이 프로덕션에서는 디렉터의 현대적 해석으로 구르네만츠가 단정한 직장인 모습에 하얀 와이셔츠 정장차림을 하고 있었다. 이 해석도 좋았지만 조금 더 고전적으로 무대를 해석한 1998년도 바이로이트의 ‘한스 소틴-구르네만츠’를 그림에 쓰고 싶었다. 구르네만츠를 중심으로 파르지팔, 쿤드리, 클링조르, 성배기사단이 등장하며 이 중에서 특히 쿤드리는 신윤복의 그림에 나오는 비구니로 재해석하여 그려넣었다.

<파르지팔>에서 쿤드리는 ‘선과 악’, ‘성스러움과 속됨’ 사이에서 고민하는 여인이다. 클링조르의 마법에 걸려 한 때 타락하고 악용당하다가 마지막에 회개하고 죽음으로써 구원을 받는다. 이 캐릭터는 마치 막달라 마리아 같은 인물이다. 쿤드리를 신윤복의 <이승영기>에 나오는 비구니와 기녀로 대체시켜 파르지팔의 내용 안에 등장시켰다.

쿤드리는 왕 암포르타스를 피어 타락시킨 인물로 나오며, 주인공인 순수한 청년 파르지팔도 유혹하려고 시도하였다. 악한 힘의 조종을 받았던 쿤드리는 마지막에 회개를 하고 죽음을 맞이하는데, 이는 영원히 죽지 못하는 저주를 풀어주는 ‘구원’으로 바그너의 의도된 결말이다. 하지만 현대 오페라 연출가들은 이 여인의 죽음을 권선징악의 단순한 처벌로 보이지 않게 하기 위하여 여인을 죽이지 않고 파르지팔과 함께 유유히 자신의 갈길을 가는 결말로 연출하여 페미니즘적인 요소를 보여주기도 했다.



참고도판 48 신윤복, <이승영기>, 조선후기, 종이에 수묵담채, 68x37cm, 지본수묵, 간송미술관과 응용

속세와 성스러움 사이에서 고뇌했던 쿤드리를 생각하면서 신윤복의 <이승영기>를 떠올렸다. 비구니와 기녀가 길에서 만나 서로 인사를 하

는 그림이다. 성스러움과 속됨 사이를 오가며 고뇌한 다중인격의 쿤드리
를 세 자아로 나누어 이 여인들의 모습에 투영시켰다. ‘암포르타스를 타
락시킨 쿤드리의 자아’ 및 ‘파르지팔을 유혹하고자 한 쿤드리의 자아’를
각각 두 기녀에 투영시켰고, ‘회개한 쿤드리의 자아’는 바로 비구니에 비
유했다. 말년에 불교에 심취하였던 바그너는 불교의 수행과정을 연상시
키는 장면을 파르지팔에 반영했다고 알려졌는데, 비구니의 모습은 이러
한 면에서 더욱 잘 맞아 떨어졌다. (참고도판 48)

화면의 장면들 사이를 잇는 이미지 중의 하나는 바로 시간의 띠이다.
거미줄 혹은 핏줄 모양이 연상되게 그린 얇힌 띠에는 숫자를 그려넣었
다. 이는 바로 ‘구르네만츠의 독백’에 나오는 유명한 가사로부터 비롯되
었다. 예식을 위해 성전 안으로 걸어 들어가는 과정에서 구르네만츠는
“이 곳에서는 시간이 공간으로 변한다.”고 노래한다. 이는 바그너의 시적
인 표현으로 ‘시공을 초월하는 공간’, ‘시간을 초월한 공간’ 등으로 해석
되기도 한다. 바로 속세와 성스러움은 다른 차원, 다른 정신 상태임을 문
학적으로 구별지어준 표현이라고 할 수 있다. 숲속에서 성전으로 장면이
전환되는 순간인 1막의 마지막은 이 의미심장한 구르네만츠의 노래와 함
께 막을 내리게 되는데, 이를 상징하는 시간의 띠들이 구르네만츠의 얼
굴 좌우로 연결되는 동시에 화면의 다른 부분들로 연결되도록 하였다.

파르지팔은 이 그림에 3번 등장한다. 좌측 상단은 클링조르의 마법에
의해 조종되는 꽃처녀들이 파르지팔을 유혹하는 장면이다. 꽃처녀들은
색기 가득한 모습으로 연기처럼 파르지팔 주변을 휘감고 있으며 그 사이
에는 장미가시와 같은 선들이 연결되어 있다. 파르지팔은 유혹될 뻔 하
지만 이를 이겨내는데 파르지팔의 중요 부위에 유혹을 상징하는 뱀이 또
아리를 틀고 있다. 좌측 하단에 광배와 같은 커다란 원형 속에서 기도하
는 듯한 파르지팔을 그려넣었다. 구원자로서의 파르지팔, 쾌락의 시험을
이겨내는 성스러운 모습이다. 오른쪽 상단의 파르지팔은 클링조르가 죽
이려고 던진 성창을 오히려 받아내면서 승리하는 장면이다. 뒤로 그려진
나무와 오버랩되며 십자가의 형상으로 보이기도 한다.

클링조르가 쿤드리를 시켜 암포르타스로부터 성창을 빼앗을 때 약을 먹고 정신을 잃게하였다. 커다란 머리의 클링조르를 왼쪽 중간에 그려넣었는데 와인항을 맡아보는 자세를 하고 있다. 와인잔 모양에 든 이 마약은 오른쪽 중간의 성배와 대비된다. 또한 위로 그려진 꽃처녀들을 조종하는 듯한 위치이기도 하다. 클링조르의 커다란 머릿속에는 긴장하고 두려워하는 듯한 인물이 들어있는데, 이는 극에 몰입한 작가 또는 관객의 모습이다.

성배기사단의 합창단은 나무 위의 새집에 비유했다. 새집 같은 상자 안에 성가대를 연상시키는 성배기사단이 노래하고 있다. 화면 우측 상단에 그려넣었으며, 이는 높은 나무위에 지어진 새집이자 마치 살아있는 스피커처럼 보이기도 한다. 나무위에서 소리가 흘러나와 다른 부분의 장면들로 잘 스며드는 듯한 느낌이 들도록 의도하였다. 오페라의 가장 중요한 소재인 성배는 구르네만츠의 머리 오른쪽 위에 그려넣었으며, 1998년 바이로이트 페스티벌에 나왔던 성배를 보고 스케치했다.

④ <지그프리트>

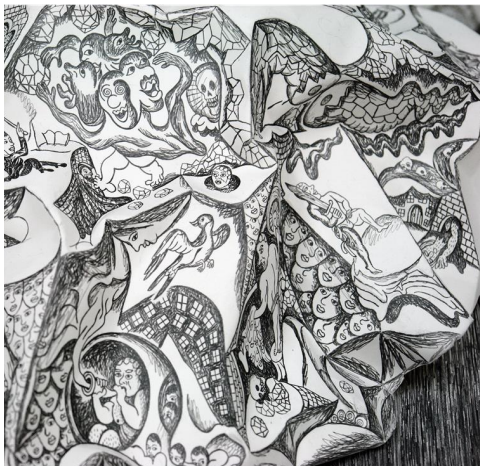


참고도판 49 바그너, <지그프리트> 중 파프너와의 대결, 2011, 메트로폴리탄오페라, ©Ken Howard

이 작품은 바그너의 악극 ‘니벨룽의 반지’ 시리즈 중에서 3번째 편 <지그프리트>이다. 주인공의 이름은 제목과 동명인 ‘지그프리트’이다. (참고도판 49)

지그프리트는 두려움을 모르고 강한 힘을 가진 용자로 그려지며 세상의 물욕에 관심이 없어 절대반지를 탐내는 무리들의 욕심으로부터 자유로운 캐릭터이다. 오페라 <지그프리트> 1막에서 지그프리트는 자기가 길들인 커다란 곰을 타고 등장한다. 힘이 세면서도 순수한 마음을 가진 지그프리트의 모습이다. 지그프리트는 깨진 명검 ‘노퉁’의 조각을 붙이고 이 칼을 통해 절대반지를 가져간 파프너를 물리친다. 지그프리트가 노퉁을 붙여 온전한 칼로 만드는 장면을 김홍도·김득신의 작품 <대장간>에 접목시켜 그렸는데 이는 화면 우측 상단에 위치한다. 지그프리트가 거대한 구렁이로 변신한 파프너를 죽이는 장면은 그 왼쪽으로 이어진다. 파프너를 찾아가는 과정에서 새와 대화하기 위해 풀피리를 부는 순수한 모습의 지그프리트는 화면의 왼쪽에 그려넣었다. 우스꽝스럽고 탐욕스러운 지그프리트의 양아버지 미메는 왼쪽 하단에 그렸다. 화면의 하단 중앙에 모든 스토리 전개의 시발점이 되는 절대반지를 낀 손이 있고, 그 주변으로 야

욕에 가득 찬 눈과 시선들을 그렸다. 니벨룽의 반지 3편 <지그프리트>의 주요 내용과 등장인물을 새롭게 그린 오마주 작품이자 일부 장면을 조선 후기 회화와 접목시킨 수묵화라고 할 수 있다. (작품도판 55 중 하·우)



작품도판 55 (상) <니벨룽의 반지>, 2013, 벽화, 종이조형물, 애니메이션 설치, 14x6x4.5m/ (하,좌) <니벨룽의 반지> 중 <지그프리트>의 종이조형물 부분/ (하,우) <지그프리트>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

4) 음악과 초현실적 수묵화

음악적 요소들, 음악을 형상화한 이미지들, 음악 감상의 모습을 그린 작품들을 모은 부분이다. 음악적 주제의 수묵화는 본 논문에서 언급하는 수묵화 시리즈의 전반적인 주제 중에서 가장 핵심적으로 내세울 수 있는 부분이므로 이를 가장 마지막에 넣게 되었다. 일품론의 자유로운 화풍, 발묵·파묵 및 감필법의 현대적 적용 등이 나타나며 방작의 개념을 활용한 부분도 설명한다. 앞서 언급한 공연예술에 영감을 받은 작품들과 차별되는 부분은 음악에만 초점을 맞추어 제작한 작품들을 선별했다는 점이다. 초현실적인 아이디어를 통한 인물과 사물의 표현에서 주관적 개성이 두드러지도록 하였다. 개별 작품설명에 앞서 강수미가 비평에서 제시한 본인 작품에서 음악의 의의를 밝히고자 하는데 그 설명은 다음과 같다.

“김은형 미술의 미학적 속성을 따져보자. 첫째, 조형예술에서 장면을 만들어내기다. 둘째, 시간을 공간으로 바꾸고 육체의 퍼포먼스를 이미지로 각인하기다.……그 중심에는 흥미롭게도 ‘음악’이 있다. 김은형은 음악으로부터 깊은 영향을 받았고, 그 영향에 바탕을 두고 새로운 작업방식 및 콘텐츠를 구성해냈다는 뜻이다.……무소르그스키의 <전람회의 그림>이나 바그너의 <니벨룽의 반지>가 특히 그 중심을 차지했다. 그런데 이 사안에서 우리가 주목할 부분은 김은형이 고전음악을 미술에 무조건 인용 모방하거나, 오페라 무대를 따라 그리는 것 같은 일차원적 묘사/재현에 그치지 않았다는 사실이다. 작가는 오랜 시간 동양화를 통해 익힌 조형적 구성과 기교를 바탕으로 고전음악의 형식 및 요소를 새롭게 번역/변이/ 변형시켰고, 그것을 자기 작품만의 차원으로 발전시켰다. 그 과정에서 김은형의 작가로서의 태도는 미술 내적 규범을 따르는데서 음악을 향해 감각을 확장시키는 쪽으로 전환된다.”²³⁸⁾

238) 강수미, 『까다로운 대상-2000년 이후 한국 현대미술』, 글항아리, 2017, p. 330.

① <음악의 공간과 미술의 공간>



작품도판 56 (좌) <오페라 극장>, 2017, 지본수묵, 70x70cm/ (우) <미술관에서>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

<오페라 극장>은 뉴욕의 ‘메트로폴리탄 오페라’의 극장을 상상하며 그린 것이다. 간략한 필치와 발목·파목을 활용한 감필법의 작품이라고 할 수 있다. 앞 부분 ‘3) 극예술과 초현실적 수묵화’에서 언급한 오페라 작품들은 실제 관람하고 경험한 것들을 대상으로 구상했던 것인데, 대부분의 작품들을 실제 뉴욕 메트로폴리탄 오페라에서 감상했다. 원래 극장에는 화려한 장식이 가득하나 오페라 극장의 전형적인 시각적 특징을 살려 간략하게 그린 것이다. 거대한 빨간 커튼이나 관객석 외부의 반원형 장식들은 충분히 이 공간이 오페라 극장임을 알 수 있게 해주는 요소들이다. 오페라 극장의 기본 공간은 필자에게 오페라적 상상을 하는 기본 화면과도 같다. 실제 관람한 수십 편의 오페라 내용을 머릿속에 떠올리며 구상을 할 때 들여다보게 되는 기본 틀을 상징적으로 표현한 것이다.

무대 중앙의 하얀 여백은 다른 세계로 이동할 수 있는 가능성을 나타낸다. 실제 극장의 무대와 화면의 화선지로 작가의 상상력이 드나들 수 있게 하는 통로와도 같다. 그 밑으로는 ‘헛바닥의 모양’, 또는 ‘넘실대는 파도’의 모양을 단순화한 곡선의 형상이 흘러내린다. 이는 극장 안의 에

너지가 넘쳐흘러 관객들에게 넘어오는 상상을 형상화한 것이다. 그 관객들은 오페라 극장의 관객들이 될 수도 있고 이 그림을 관람하는 미술관의 관람객이 될 수도 있을 것이다. 이 극장은 특히 오페라의 다양한 요소들 중에서도 음악적 주제를 상징하는 드로잉이라고 할 수 있다.

작품 <미술관에서>는 현대미술의 공간을 상징적으로 표현한 수묵화 작품이다. 이 작품에도 발목·과목을 포함하는 감필법을 활용했다. 양쪽 벽에는 농담변화를 만들어 중앙의 화면으로 시선을 집중시키도록 했다. 특히 현대미술에서 공간의 개념이 중요해지고 있는데, 극장의 공간과 미술관의 공간을 비교하면서 음악과 미술을 넘나드는 중의적 공간에 대해 생각해 보았다. 현대미술의 매체가 광범위하게 확장되면서, 미술관에는 표현성이 극대화되는 작품들이 다양하게 등장해왔다. 이는 사고와 표현의 자유로움과 연결되는 동시에 기괴하거나 지루한 작품들의 난해함과도 연결된다. 중앙에 구겨진 소용돌이 속의 액자들은 이러한 현대미술의 양상을 상징적으로 간략화하여 나타낸 것이다. (작품도판 56)

② <귀모양의 운전자>



작품도판 57 <귀모양의 운전자 1>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

<귀모양의 운전자 1>은 차에서 음악을 듣는 자아의 모습을 형태의 변형과 감필법을 통해 그려낸 수묵화이다. 감필의 과정에서 차 내부를 변형했고 특히 의자의 모양을 귀모양으로 변형시켜 음악을 듣고 있는 상황을 극대화했다. 출퇴근 시간의 운전과 교통체증에서 오는 피곤함은 하루 일과 중에 빠질 수 없는 부분이다. 졸지 않기 위해서 커피를 마시거나 껌을 씹는 일, 음악을 듣는 일은 출퇴근 운전 길에 필수이다. 화면에서 핸들 오른쪽에 테이크아웃 커피 잔이 놓여있다. 운전사가 앉아있는 의자가 귀모양으로 변했는데 이는 스트레스로 살짝 이상해진 자아의 모습을 희화화한 것이다. 이처럼 음악은 정형화된 감상공간의 음악회나 음

악 자체에 대한 연구 외에도 일상생활의 스쳐 지나가는 순간순간에 그림으로 변환할 수 있는 아이디어를 제공한다. (작품도판 57)



작품도판 58 <귀모양의 운전사 2>, 2017, 지본수묵, 162x130cm

<귀모양의 운전사 2>에는 음악을 들으면서 운전하는 사람과 다양한 음악적 아이디어들이 병치되어 있다. <귀모양 운전사 1>과 동일한 주인공 캐릭터 밑으로(반시계방향으로), ‘피아니스트1’, ‘지친 사람들’, ‘전구모양의 모자를 쓴 음악을 듣는 사람’, ‘피아니스트2’, ‘스테레오 라디오를 끌어안은 사람’, ‘오페라 극장’ 등을 원형으로 연결되게 그려 원형구도를 이루도록 하였다. 차에서 음악을 들으며 일을 하러 가는 시간을 그림으로 바꿔보고자 한 시도로 만든 작품이다. (작품도판 58)



참고도판 50 <귀모양의 운전사 2>의 부분과 김홍도의 <문시동행>

특히 화면의 중간 오른쪽에 김홍도의 그림 <문시동행(聞詩同行)>에서 따온 말을 탄 선비와 동자를 그렸다. 김홍도가 직접 쓴 화제는 시를 들으러 동쪽으로 간다는 내용이다. 차 대신 말을 타고 음악을 들으러 간다는 내용이, 음악을 들으며 매일 운전하는 나의 모습과 오버랩 되어 수묵화 속에 포함되었다. 조선시대의 화가뿐만 아니라 지금의 예술가들에게도 음악이 미술과 밀접한 관계가 있는 것은 분명한 것 같다. (참고도판 50)

③ <재즈 음악가들>



작품도판 59 (좌) <빌리 할리데이>, 2015, 지본수묵, 140x100cm/
(우) <조슈아 레드맨>, 2015, 지본수묵, 140x100cm

<Lady Day at Emerson's Bar and Grill>은 거장 재즈싱어 '빌리 할리데이'의 이야기를 바탕으로 만든 브로드웨이 음악 연극이다. 극장 중간에 재즈 바를 옮겨 놓은 것처럼 무대세팅이 되어 있다. 재즈 바 안의 관객석 자리는 2배 가격이다. 비싸지만 가수가 테이블 사이를 돌아다니면서 연기하기 때문에 더욱 연극에 몰입할 수 있다. 나는 그 재즈 바를 내려다보는 자리에 앉아서 관람을 했으니 관객들이 공연의 일부가 되는 장면을 다시 관람하는 셈이 되었다. 주로 비극적인 가족사와 인종 차별 이야기를 하는 빌리 할리데이의 독백으로 총 15곡을 노래하며 연극 무대는 완성이 되었다. 이런 장르는 재즈 연극이라고 할 수 있겠다. (참고도판 51)



참고도판 51 <Lady Day at Emerson's Bar and Grill> 재즈 연극, 2014

이 공연을 2014년 7월 16일에 관람하였는데 그 바로 다음날이 빌리 할리데이의 사망일이었다. 이보다 더 비참할 수 없는 우울한 젊은 시절을 보내고, 또 쓸쓸하게 죽어간 그녀의 일생을 알고 나서 가슴이 더욱 먹먹해졌다. '이상한 열매(Strange Fruit)'는 백인들에 의해 탄압을 받고 교수형을 받은 흑인의 시체들이 나무에 걸려 있는 모습을 비유한 노래로 유명한 곡이다. 특히 일제 강점기 및 한국 전쟁 당시 인간들이 저질렀던 잔인함을 떠올리며 공감대를 형성할 수 있었다. 끔찍하게 불행했던 과거사에도 불구하고 아름답고 절제된 음악으로 이를 극복하고 예술로 승화시킨 점을 보며 예술의 역할에 대해서 생각해보는 계기가 되었다.

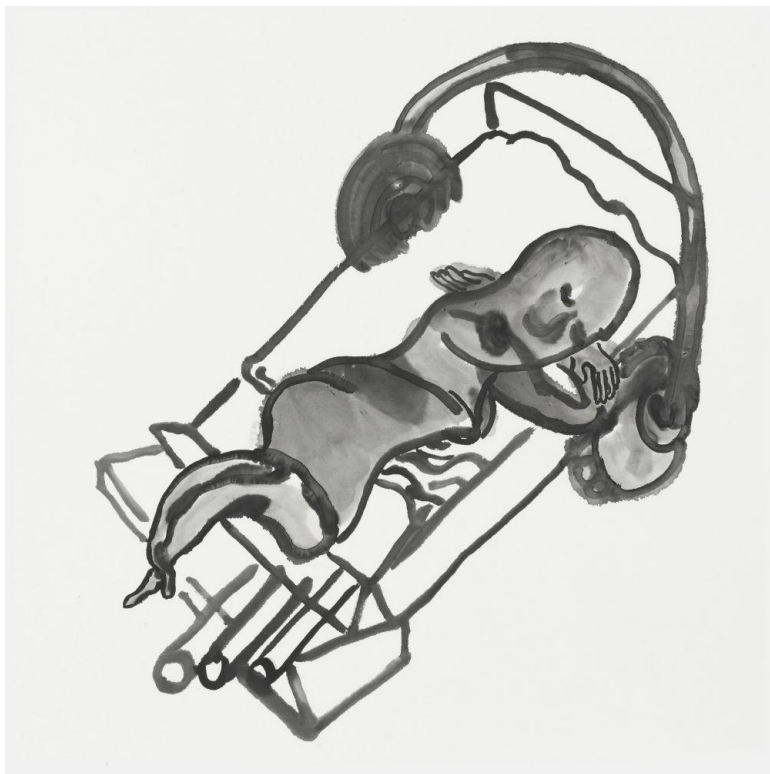
화면에 여러 번 반복되는 겹 자국은 빌리 할리데이가 들고 있는 술잔의 겹 자국이다. 이는 화면에 반복되면서 다양한 장면 사이를 연결하는 대기와 같은 역할을 한다. 시간 여행을 암시하는 시계 나무 밑에서 음악을 듣는 캐릭터가 명상하듯 빌리 할리데이의 음악을 감상하고 있다. 자화상과 함께 무대 위에서 노래를 부르는 빌리 할리데이의 모습이 오버랩되면서 화면을 이루고 있다. 음악에 빠져드는 느낌을 다양한 표정과 포즈 안무로 만들어내며 여러 장면을 연출했다. 중앙 오른쪽에 이상한 열매를 비유한 심장 얼굴 캐릭터를 그려 넣었다. (작품도판 59)



작품도판 60 <재즈(Jazz)>, 2015, 70x70cm, 지본수묵

재즈는 작은 바에서 직접 라이브로 들을 때 그 감흥이 극대화 된다. 음악뿐만 아니라 장소의 분위기, 관객들의 흥겨움, 음악가들의 제스처, 악기의 구조와 모양 등이 어우러져 만들어내는 독특한 현장성이 바로 재즈음악을 듣고 경험하는 묘미이다. 시카고, 뉴욕, 뉴올리언즈의 재즈클럽들을 돌아다니며 재즈 음악을 많이 접할 기회를 가졌다. 중앙에 더블베이스를 튕기는 뮤지션이 주인공처럼 등장하고 그 왼쪽으로는 피아니스트의 손과 색소폰 연주자가 등장한다. 중간에 미묘하게 스스로 볼을 늘어뜨리고 있는 모습과 와인을 여러 잔 비운 사람은 바로 음악을 감상하며 분위기에 도취된 나의 모습이라고 할 수 있다. 특히 오른쪽 커다란 원속에 들어있는 심장 모양 얼굴은 음악을 들으며 뜨거워진 마음을 나타낸다고 할 수 있다. (작품도판 60)

④ <음악을 듣는 침대>



작품도판 61 <음악을 듣는 침대>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

<음악을 듣는 침대>는 담뱃갑, 침대, 헤드폰 이 세 가지의 오브제를 결합시켜 만든 것이다. 바쁜 일상에 지쳐 침대에 몸을 내던져 쓰러진 듯한 인물이 음악을 듣고, 담배를 피우며 스스로를 위안하는 장면이다. 담뱃갑이 침대로 변하고 그 침대에 헤드폰이 씌워지며 세 가지 오브제와 한 인물이 한데 엉켜 하나의 기호화된 이미지가 되었다. 여러 가지 사물을 섞어 새로운 형상을 만들어내는 시리즈 중의 하나이다. 또한 음악을 듣고 있는 작가의 모습 즉 필자가 생활 속에서 음악을 들으며 아이디어를 떠올리는 모습이기도 하다. 사물과 인체가 변형되고 결합된 제물론적 사상이 반영되었으며 일품화풍의 감필법과 발묵·파묵 기법을 사용했다. (작품도판 61)

⑤ <피아니스트>



작품도판 62 <피아니스트 1>, 2017, 지본수묵, 70x70cm

<피아니스트 1>은 홀로 그랜드 피아노를 연주하는 피아니스트를 그린 작품이다. 피아노의 열린 뚜껑 안쪽으로 꿈을 꾸는 듯한 잠든 사람을 그렸다. 이 그림은 주로 쇼팽의 연습곡(에튀드)을 들으며, 그 곡을 연주하는 피아니스트를 그린 것이다. 연습곡과 작품곡과의 관계는 마치 드로잉과 큰 화판에 그린 전시용 작품과의 관계와 비슷하게 느껴진다. 이 연습드로잉 피아니스트는 100호사이즈의 작품 <귀모양 운전사 2>에 일부 분으로 등장시켰으며 음악을 주제로 하는 그림에 다양하게 활용되었다. (작품도판 58·62)



작품도판 63 <피아니스트 2>, 2018, 지본수묵, 162x130cm

<피아니스트 2>에서는 피아노를 의인화하여 연주자와 피아노가 혼연 일체된 모습을 표현했다. <음악을 듣는 침대> (작품도판 61)와 마찬가지로

로 사물과 인체를 결합하여 새롭게 디자인한 형식의 작품이다. <피아니스트 1>이 쇼팽의 에튀드와 같은 간결한 독주곡을 들으며 그린 것이라면, <피아니스트 2>는 차이코프스키의 피아노협주곡 1번과 같은 웅장한 오케스트라 속의 격정적인 피아노 연주를 상상하며 그린 것이다.

‘피아노 건반’, ‘악보의 음표들’, ‘피아노 의자의 다리’, ‘전기 스위치’ 등의 시각적 요소들이 휘몰아치듯 한데 엉키도록 표현했다. III장에서 언급했던 초현실주의자들의 ‘사물의 변형’ 및 장자의 ‘제물론’을 방법론으로 삼아 음악을 듣고 표현한 감정을 나타낸 것이다. 격정적인 피아노 선율에 맞추어 피아노가 변신을 하듯 비정형적 모습으로 뒤틀어지고 상승하며 유기체적인 느낌의 주름이 피어난다. 그 주름은 인물의 몸통이 되어 윗부분의 얼굴로 연결이 된다. 연기 혹은 구겨지고 흘날리는 옷주름과 같은 인물의 몸통은 발목·과목의 일품화풍 필치로 전개되며 생동감 있는 묘법을 만들어낸다. (작품도판 63)

<피아니스트 1>이 연주자의 모습을 타자의 입장에서 바라본 비교적 사실적 구도라고 하면, <피아니스트 2>는 바라보는 자아(화가)의 마음속에 연주자와, 피아노 등의 모든 요소들이 녹아들어 혼연일체 된 모습, 즉 심상표현이 두드러지는 구성이다.

<피아니스트 1>의 피아노 뚜껑 부분에 보면 이불을 덮고 웅크린 듯한 인물이 잠을 자는 혹은 상상을 하고 있는 모습을 하고 숨어 있는데 이는 뇌 모양을 상징하는 것이기도 하다. <피아니스트 2>에서는 그 구겨진 뇌 모양의 이불이 거대하게 펼쳐지며 자유로운 추상적 형상을 만들어낸다. 정적인 음악의 연주 부분에서 동적이고 드라마틱한 부분의 선율로 바뀌는 과정과도 같으며, 바라보며 듣던 음악과 연주가 화가의 머릿속으로 들어와 자유로운 형상을 만들어내는 상상을 표현한 것이기도 하다.

<피아니스트 2>의 머리를 보면 로봇과 같은 얼굴을 하고 있는데, 피아노라는 사물과, 연주하는 피아니스트, 그림을 그리는 작가의 모습을 뒤엎은 한 존재로 표현을 했을 때 인공지능을 가진 A.I.로봇으로 설정을

해보면 어떨까 하는 상상에서 나온 생각이다. 화면의 왼쪽에 그려진 3개의 구멍이 달린 스위치는 바로 이러한 감성적인 로봇을 작동하게 만드는 장치라고 할 수 있다. 전통회화의 필법을 현대적으로 해석하며 그린 미래적인 로봇은 음악과 미술의 감성을 가진 초현실적 상상의 산물이라고 할 수 있다.

VII. 결 론

2013년부터 제작해온 본인의 수묵화는 다양한 주제를 통한 심상표현으로 일품화풍의 특징을 가지고 있다. 정확한 형태에 적합한 백묘법이나, 자세한 묘사가 가능한 채색화 기법 보다는, 구름·물결이 한데 어우러지는 발묵·파묵의 특징이 두드러진다. 일품화풍은 발묵·파묵·감필의 표현성 위주의 특징을 가지고 있으며 일품론의 화론적 배경을 가지고 있어 이를 작품제작에 참고하였다. 초현실적 상상력을 통한 도상이 주를 이루는 본인의 작품은 일품론의 불구상법에 적합했다. 기존의 화풍에 구애받지 않고자 했던 불구상법은 과거의 화론이지만 현대의 작품제작에 있어서 자유로운 화풍을 구사하는데 창작론으로 삼을만한 것이었다.

일품화풍을 창작론 측면의 일품론과 실제 작가들의 일품화풍으로 나누어 연구했다. 일품론은 당대에 발현되어 주경현의 『당조명화록』에서 그 의미가 형성이 되고, 황휴복의 『익주명화록』에서 화론사에서의 입지를 굳히게 된다. 이를 연구하는 과정에서 일품화풍의 근원은 인물평가의 항목에서 유래했음을 알 수 있었다. 『당조명화록』 이전 이사진의 『화품록』에서 일품의 태동이 나타났으며, 『역대명화기』, 『필법기』에서는 ‘일’의 개념에 상응하는 자연의 개념이나 신·묘의 개념이 나타났다. 『익주명화록』에서는 ‘일’의 개념이 최고의 위치로 승격되며 입지를 굳히게 되는데 ‘일탈적이고 상법에 구애받지 않는 자유로운 수묵법’이라는 의미를 지니게 된다. 등춘의 『화계잡설』은 이를 계승하며 수묵기법을 사용한 일품의 의의를 확고히 하게 된다. 이와 같이 고찰한 총 6편의 화론은 당·송대에 걸쳐 집필된 것으로 본인 작품에서 근거로 삼고 있는 일품의 의미는 이 시기를 기반으로 한다.

원대에서 명·청대에 이르면서는 ‘일’의 개념이 광범위해지고 세분화되기 때문에 일반적으로 통용되는 일품의 개념과는 차이가 생기게 된다. 그러나 명·청대 서위, 팔대산인, 석도의 작품은 당·송대 일품화풍의 연장

선상으로 볼 수 있었고 본인이 추구하는 초현실적 수묵화풍과 연관성이 있어 예시를 들고 설명했다. 서위의 <발묵십이단>에 나타난 발묵과 파묵, 팔대산인의 <과월도> 및 <팔팔조조도>에 나타난 표현적 감필, 석도의 <황산도>에 나타난 몽환적 느낌 등은 본인의 작품성향과 유사한 점을 가지고 있었다.

화론에 나타난 일품론을 연구하고, 현대 창작론으로 삼을만한 요소들을 정리해보았는데, ‘자유로운 화풍의 추구’, ‘시대의 흐름과 변화를 반영하는 화풍’, ‘화가의 감정과 개성을 강조하는 점’ 등을 들 수 있었다. 이는 수묵화 작품제작의 논리적 기반이 되었다.

본인의 수묵화 작품군은 전반적으로 초현실적인 분위기를 띠고 있기 때문에 전체적인 주제를 초현실성으로 설정하고 분석하게 되었다.

장자와 초현실주의의 복합적 영향을 밝히는 과정에서 이 두 요소를 비교했다. 공통점으로는 전쟁으로 인한 사회적 혼란 이후에 나타났다는 점이 있었고 두 경우 모두 현실초월을 갈망하며 이를 예술철학 및 예술 작품으로 승화한 점이 있었다. 차이점은 장자의 경우 궁극적 정신의 해방을 추구한 반면, 초현실주의의 경우 심리상태의 불안요소들을 여과없이 표출했다는 점이다. 장자의 소요유, 심재, 좌망, 무위의 철학을 초현실주의의 자동기술법과 연결지어 연구했으며, 초현실주의자들이 만들어냈던 형태의 변형을 장자의 제물론과 연결시켰다. 초현실성의 몽환적 도상들은 호접몽의 꿈과 정신분석학의 꿈으로 설명했다. 초현실주의자들의 불안심리와 관련된 작품으로는 조르지오 데 키리코의 <가을의 초상>을 예로 들었다. 형태의 변형과 제물론의 관계를 설명하면서, 르네 마그리트의 작품들을 본인의 수묵화 <세 개의 촛불>과 <생각하는 사람>에 비교했다.

초현실적 마법을 구사하는 신선그림들은 주로 도석인물화에 나타나는데 이를 활용해 작품제작을 해왔기 때문에 이들의 초현실성을 연구했다. 방대한 도석인물화 중에서 조선후기의 도석인물화를 중점적으로 분석했는데 철괴, 종리권, 여동빈, 장과로, 조국구, 한상자, 하선고, 남채화로 대

표되는 8선도의 도상적 특징을 정리했다. 신선의 능력에서 드러나는 초현실성 뿐만 아니라 불교와 도교에 나타나는 이상세계의 초현실성 및 예술적 회화로서의 초현실성 측면에서도 그 의의를 찾을 수 있었다. 김홍도의 도석인물화에 나타나는 장과로를 본인의 작품 <장과로와 타임머신>에 응용한 예시를 들었고, 이정희의 <기점도>에 나타난 유해섬, 최북의 <호계삼소>에 나타난 세 신선, 지운영의 <북호선인>에 나타난 신선들을 활용해 본인의 작품 <도석인물화판타지>를 만들었다.

초현실성의 마지막 분류에 풍류를 포함시킨 이유는 풍류의 목적성이 초현실, 즉 속세와 현실을 초월하고자 했던 점에 있었기 때문이다. 전통 회화의 풍류와 초현실성을 참고하여 본인의 작품 중 음악과 극예술을 주제로 하는 풍류화에 반영했다. 김홍도의 <단원도>에 나오는 풍류의 모습과 구도를 본인의 작품 <오페라 극장>과 <미술관에서>에 반영했다. 김홍도의 <포의풍류도>, <월하취생도>에서 악기를 연주하는 모습은 본인의 작품 <작곡가의 영감>, <재즈>에 비유하며 설명했다. 또한 신윤복의 《혜원전신첩》에 나타난 음악적 요소를 분석하고 이 중의 일부를 벽화작품 <타임머신>에 반영했다.

본인 수묵화의 조형적 분석은 일품화풍의 기본적 특징인 발묵·파묵·감필을 현대적으로 적용한 점이 위주가 되었다. 화론과 미술사에 명시된 발묵과 파묵을 적용하며 <불의 신, 로게>에 활용한 주관적 발묵과 파묵을 설명했다. 형태를 생략하며 표현력을 극대화하는 감필법의 예시로는 양해의 <이백행차도> 및 <발묵선인도>를 들 수 있는데, 이를 현대적으로 해석한 예시로는 김성희의 <어주도> 및 <홍중구학>이 있었다. 본인의 개성에 맞게 재해석한 감필법의 예시로는 <빨래인간>, <시계인간>이 있었다.

감필의 의미는 곧 단순화라고 할 수 있는데, 복잡한 구도의 수묵화에 이를 적용할 수 있었던 근거는 김성희의 묘법 연구에서 찾을 수 있었다. 김홍도의 <군선도>는 복잡한 구도의 군상이라고 할 수 있는데 이 중의 일부를 감필법으로 분류한 점은 본인의 복잡한 구도를 설명하는데 그대

로 적용할 수 있었다. <도석인물화판타지>는 전체적으로 수십점의 이미지가 중첩되어 있는 복잡한 구도의 그림인데 부분적 요소들을 살펴보면 감필의 특징이 드러난다.

수묵화의 구도를 만들어낸 근거로는 왕백민의 저서에서 그 내용을 참고했다. 성김과 뽁뽁함의 ‘소·밀’과 이완과 긴장의 ‘송·긴’ 분류를 참고했다. 이러한 분류는 특히 원대, 왕몽작품 <구구임옥도>에 적용하여 설명하는 데 유용하다. 중요한 점은 ‘이 모든 대립을 통일시켜 모순이 발생하지 않도록 해야만 한다’는 것인데, 이는 화면의 전체적인 균일성과 통일성을 제시하면서도 각 장면들 사이사이의 관계를 만들어내는 데 중요한 역할을 했다.

또한 동양회화에서 시점이동이 가능한 부감법을 현대적으로 적용하면서 다차원의 시점과 분산점을 만들어냈다. 시점의 중첩과 겹침의 설명에 대해서는 이상좌의 <불화첩>, 이응노의 <고궁풍경>을 예로 들었다. 대상인물이나 경물의 위치향배, 여백의 배치는 포치와 포백의 개념으로 설명했다. 김홍도의 <선인송하취생도>, <송하한고도>와 같은 작품을 보면 인물, 경물, 여백의 몇 가지 구성이 리듬감 있게 형성됐는데, 이와 같은 구도를 현대적으로 해석하고 반영한 작품이 <바흐 무반주 첼로 모음곡 1번>이라고 할 수 있다.

본인의 수묵화 시리즈의 필법연구로 ‘발묵과 파묵의 현대적 변용’, ‘감필의 현대적 적용’, ‘미점준을 통한 대기표현’을 진행하였고, 구도연구로는 왕백민의 ‘소·밀·송·긴’, ‘시점의 중첩과 겹침’, ‘포백과 포치’를 살펴보았다. 이 모든 요소들을 종합하여, 작품에 표현하고자 하는 심상의 시각적 서술구조를 만들어내는 데 활용했고, 결과적으로 수묵을 통한 복합적 구도를 만들어냈다. 다중적 시공의 제시는 작가 본인의 마음속에 존재하는 기억들과 상상의 형상을 그대로 드러내도록 했다. 겹쳐 그리기를 통해서 먹의 농담변화 및 물자국을 활용해 먼저 그려진 부분과 나중에 그려진 부분의 시간차이를 나타냈고, 각기 다른 시공의 장면들을 2차원의 한 화면 안에 병치시키는 효과를 만들었다. 이는 수묵화뿐만 아니라

<뇌행성>과 같은 입체 드로잉을 시도하는 계기가 되기도 했다.

화면의 구성과 주제를 도출하기 위한 방법론으로 ‘방’, ‘방작’의 개념을 활용했다. ‘방’의 이전 단계로 볼 수 있는 임모의 개념을 전통화론 및 미술사에서 고찰하고 ‘방’의 창의론적·발전적 측면을 살펴보았다. 임모가 원본을 본받으며 똑같이 그리는 것을 말한다면, ‘방’은 원본을 참고하되 거기에 자유로운 해석을 첨가할 수 있는 것을 말한다. 『사산수결』의 ‘퇴’ 개념에서 방작의 창의적 관점이 중요함을 알 수 있었고, 명대 복고주의자들의 자유의지, 즉 ‘술의’의 발현에서 모방이 감식안을 통해 창작론으로 발전되었음을 확인했다.

특히 동기창의 방작 및 ‘방’ 이론은 본인의 작품에 ‘방’의 개념을 끌어들이는 중요한 계기가 되었다. 동기창의 방작에서는 주관성이 극대화되면서 원본에서는 찾아볼 수 없는 새로운 양식들이 나타났다. 연구 예시로 제시한 <완련초당도>, <청변산도>에서는 그가 모사했던 원본에서는 찾아볼 수 없었던 독특한 바위 및 절벽의 형태들이 나타났다. 이는 임모의 학습과 훈련에서 시작하여 자신의 해석과 심상을 드러낸 현대적 개념의 독창성이라고 할 수 있다.

‘방’ 이론이 현대미술의 창작론으로 손색이 없음을 나타내는 근거로는 제임스 케힐의 ‘유희이론’과, 니콜라 부리요의 ‘포스트 프로덕션’ 개념을 들었다. 제임스 케힐은 방작을 할 때 원본의 개념을 ‘게임의 기본규칙’에 비유했고, 원본을 주관적으로 해석하는 개념을 ‘게임을 풀어나가는 다양한 방식’으로 설명했다. 원본을 어떻게 해석할 것인가의 문제는 창작에 있어서 무한대의 가능성을 내포하며, 이 과정에서 드러나는 주관성이 바로 작가의 창의력이나 예술성이라고 할 수 있다. ‘포스트 프로덕션’은 현대미술의 작품 제작에 있어서 참고한 원본과 실제 만들어낸 작품의 관계를 설명한다는 점에서 ‘방’의 개념과 비교하여 생각해 볼 수 있었다.

‘방’의 확장적 개념으로 다른 장르를 접목시킨 경우로는 회화의 방작과 음악의 변주곡을 비교한 것이 있었다. 변주형식이나 방작 모두 원본 작품이나 원곡 기법에서 모티브를 가져와 그것을 답습하고 자신의 세계

를 구축했다는 점에서 공통점이 있었다. 이 연구를 적용하여 음악적 주제를 반영한 <무소르그스키, 전람회의 그림>, <니벨룽의 반지>, <지그 프리트> 등을 만들었다. <무소르그스키, 전람회의 그림>에는 ‘무소르그스키가 하르트만을 참고한 점’, ‘본인이 무소르그스키를 참고한 점’이 복합적 ‘방’의 개념으로 나타난다. 본인의 수묵화 작품들에 나타나는 방작의 개념에는 음악을 원본으로 삼은 방작의 개념과 전통회화를 원본으로 삼은 방작의 개념이 공존했음을 확인했다.

초현실성의 주제를 여러 작품으로 만들어 가는 과정에서 주제를 세분화 하였는데, ‘자아탐구’, ‘신선의 마법’, ‘춘화’, ‘현실비판’, ‘마음의 휴식’, ‘시공의 초월’, ‘극예술’, ‘연극’, ‘음악’ 등 다양한 기준을 통해 주관적 해석을 만들어냈다. 작품 주제의 세분화와 심화과정을 단계적으로 분석해보았는데, 우선 원본의 개념이 있을 경우, 참고한 작품도상의 출처와 선택의 이유를 밝히고 원본의 내용을 충분히 숙지하는 것이 기본 단계가 되었다. 선택하여 활용한 도상을 방작의 개념을 통해 재해석하고 각 장면의 연출 및 연결성을 제시하는 것이 그 다음 과정이 되었다. 이 과정에서 창작한 도상 및 시각적 변형의 주관적 이유와 해석을 분명히 하여 작품 주제의 명료성과 타당성을 만들었다. 또한 수묵화에 국한되지 않고 음악·문학·공연예술 등을 활용한 종합예술적 공간으로의 확장을 시도하였다.

수묵화 작품을 평면을 넘어선 공간 안에서의 요소로 고찰하면서, 행위예술, 극예술 등으로 연결시킬 수 있었는데, 일품화풍 화가들에게서 행위예술적 특징이 두드러지게 나타난 점을 참고했다. 일품화가들의 행위예술을 연상시키는 현대미술의 퍼포먼스로 백남준의 <머리를 위한 선> 및 재닌 안토니의 <Loving Care>가 있다. 이러한 일품화풍의 행위예술 전통과 현대의 퍼포먼스는 본인의 공연 <일(逸): 달아나다>, <니벨룽의 반지>를 제작하는 기반이 되었다고 할 수 있다.

종합예술적 성향으로의 확장적 연구는 다시 극예술과 음악을 반영한 수묵화 로 이어졌다. 도니제티의 오페라 <사랑의 묘약>과 바그너의 오

페라 <니벨룽의 반지>를 재해석한 수묵화 작품이 그러하다. 또한 셰익스피어의 <한여름 밤의 꿈>을 재해석하거나 빌리 할리데이의 재즈음악에서 영감을 받은 작품들이 있었다. <피아니스트 1·2>에서 나타나는 음악적 요소와 필묵의 리듬감은 일품화풍의 발묵·파묵·감필을 핵심적으로 나타내는 동시에 본인의 개성과 정체성 그리고 심상표현을 드러내는 작품이라고 할 수 있다.

광범위해져가는 현대미술의 흐름 속에서 미술작품의 정체성 확립은 그 작품의 독창성과 직접적으로 연결될 수 있다. 그러므로 자신이 속한 문화권과 그 전통을 연구하는 일은 중요하다는 결론을 얻었다. 전통회화 중에서 수묵화 분야에 집중하여 이를 주관적·현대적으로 재해석한 작품 활동은, 다양한 작품 창작론 중 전통예술을 기반으로 하는 분야에서 의의를 가질 수 있을 것이라고 생각한다. 일품화풍의 영향을 받아 초현실적 내용을 주제로 제작한 수묵화 작품연구를 통해 새로운 창작론 및 연구방법론을 제시하고자 하였다.

특히 마지막 장을 서술하면서 주제에 따라 작품군을 분류하고 세분화하는 과정은 현대미술의 기획(큐레이팅)개념과 비슷하다는 생각을 하게 되었다. 현대미술에서 기획자가 주제나 담론을 만들어 자신의 의견을 피력하는 일은 작가가 전시 및 그림의 주제를 만들어 자아표현을 하는 것과 다르지 않다. 작가로서 자신을 객관적으로 분석하며 논문을 쓰는 것에 대한 필요성 및 당위성을 본고의 집필 과정에서 많이 고찰해 보게 되었는데, 예술가와 기획자의 역할이 점점 닮아가는 현대미술의 양상은 논문 연구의 당위성을 확립하는 데 도움을 주었다. 전통의 요소를 기반으로 삼아 현대적인 작품을 만들어 내고자 한 실기논문 연구는 곧 전시기획으로 연결될 수 있다는 생각을 하게 되었는데 이는 앞으로 더욱 진행해보고 싶은 연구의 방향이기도 하다. 기획에 따라 수동적으로 작품활동을 하는 예술가 보다는 직접 기획을 하고 주제를 만들어가는 능동적인 예술가의 역할에 대한 가능성을 제시하고자 한다. 동양화를 전공하고 현대적으로 해석한 예술작품을 각자 동양화가들이 만들어내는 일도 중요하

지만, 전통을 현대적으로 적용하는 방법론이나 작품론 또는 기획을 통한
담론 제시를 하는 것 또한 중요하다고 생각하며, 본고의 연구과정이 그
러한 실행을 옮길 수 있는 기반을 마련해 주었기를 희망한다.

참 고 문 헌

1. 고문헌 및 문집류

- 『畫品錄』, 李嗣眞
『唐朝名畫錄』, 朱景玄
『歷代名畫記』, 張彥遠
『筆法記』, 荊浩
『益州名畫錄』, 黃休復
『畫繼雜說』, 鄧椿
『南田畫跋』, 惲格
『雨窗漫筆』, 王原祁
『繪事微言』, 唐志契
『畫眼』, 董其昌
『靑莊館全書』, 李德懋

2. 단행본류

1) 국내 저서

- 강명관, 『조선사람들, 혜원의 그림 밖으로 걸어나오다』, 푸른역사, 2002
강수미, 『까다로운 대상-2000년 이후 한국 현대미술』, 글항아리, 2017
강행원, 『한국문인화-그림에 새긴 선비의 정신』, 한길아트, 2011
고연희, 『그림 문학에 취하다』, 아트북스, 2011
김병종, 『중국회화연구』, 서울대학교출판부, 1997
김용옥, 『노자: 길과 얻음』, 통나무, 1998
김용준, 『근원수필』, 범우사, 1989
김인환, 『동양예술이론』, 안그라픽스, 2003
김호연, 『한국민화』, 경미문화사, 1977

노유다, 『한국음악, 자연을 품은 우리 소리』, 해와 나무, 2013
 문명대 외, 『한국의 미』 20, 중앙일보사, 1985
 박용숙, 『한국미술사이야기』, 예경, 1999
 박영대, 『우리그림 백가지』, 현암사, 2004
 박정자, 『마그리트와 시물라르크』, 기과량, 2011
 신은경, 『풍류-동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999
 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992
 송희경, 『조선후기 아회도』, 다할미디어, 2008
 안미선, 『겨레 전통 도감 3, 국악기』, 보리, 2009
 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1988
 ———, 『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1989
 ———, 『한국회화의 이해』, 시공사, 2000
 ———, 『한국 그림의 전통』, 사회평론, 2012
 오광수, 『서양근대회화사』, 일지사, 1976
 오주석, 『단원김홍도』, 열화당, 1998
 ———, 『옛 그림 읽기의 즐거움 1』, 솔, 1999
 원신희, 『동양화론선』, 지식산업사, 1975
 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998
 ———, 『화인열전 1·2』, 역사비평사, 2001
 ———, 『옛 그림과 글씨를 보는 눈』, 놀와, 2013
 윤재근, 『우화로 즐기는 장자』, 동학사, 2002
 이광세, 『동양과 서양 두 지평선의 융합』, 도서출판 길, 1998
 이구열, 『근대 한국화의 흐름』, 미진사, 1984
 이경덕, 『세계가 반한 우리 무형 문화재』, 스콜라, 2014
 이동주, 『우리나라의 옛 그림』, 학고재, 1997
 ———, 『우리 옛그림의 아름다움』, 시공사, 1999
 이상우, 『동양미학론』, 시공아트, 1999
 이영경, 『그림으로 본 조선』, 규장각한국학연구원, 2014

이영철, 김연수, 『백남준의 귀환, 백남준 총서 2』, 백남준아트센터, 2009
 이용우, 『백남준 그 치열한 삶과 예술』, 열음사, 2000
 이주현, 『서위와 부정의 예술』, 명문당, 2016
 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1999
 이효분, 『우리 악(樂), 그림을 품다』, 궁리, 2008
 임태규, 『장자 미학 사상』, 문사철, 2013
 장준석, 『중국 회화사론』, 학연문화사, 2002
 전호근, 『장자강의: 혼돈의 시대에 장자를 읽다』, 동녘출판사, 2015
 정병모, 『한국의 풍속화』, 한길아트, 2000
 정병삼, 『그림으로 보는 불교이야기』, 풀빛, 2000
 정양모, 『너그러움과 해학』, 학고재, 1998
 정준모, 『한국 근대미술을 빛낸 그림들』, 컬처북스, 2013
 조현, 『겨래 전통 도감 5, 탈춤』, 보리, 2010
 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005
 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994
 ———, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008
 최순우 외 편, 『동양의 명화 1·2』, 삼성출판사, 1985
 ———, 『한국회화 1·2·3』, 도산문화사, 1981
 탁현규, 『그림소담: 간송미술관의 아름다운 그림』, 디자인하우스, 2014
 ———, 『고화정담: 간송미술관의 다정한 그림』, 디자인하우스, 2015
 한정희, 『동아시아회화교류사-한·중·일 고분벽화에서 실경산수화까지』, 사회평론, 2012
 한홍섭, 『장자의 예술정신』, 서광사, 1999
 허균, 『뜻으로 풀어본 우리의 옛그림』, 대한교과서, 1999
 ———, 『전통미술의 소재와 상징』, 교보문고, 1999
 ———, 『옛 그림을 보는 법-전통미술의 상징세계』, 돌베개, 2013
 허영환, 『동양화일천년 - 한중일의 대표작가론』, 열화당, 1978
 ———, 『중국화론, 서문당』, 1988

홍선표, 『조선시대회화사론』, 문예출판사, 1999
황지원, 『중국회화의 기운론』, 계명대학교출판부, 2006

2) 국내 번역서

갈로, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989
구보타 시게코, 남정호 역, 『나의사랑, 백남준』, 이순, 2010
노자, 오강남 풀이, 『노자』, 현암사, 1995
뤼펑, 이보연 역, 『20세기 중국미술사』, 2013
마이클 설리반, 백승길 역, 『중국예술의 세계』, 열화당, 1977
_____, 김기주 역, 『중국의 산수화』, 문예출판사, 1992
_____, 한정희, 최성은 역, 『중국미술사』, 예경, 1999
북경 중앙미술학원, 미술사계 중국미술사교연실, 박은화 역,
『중국미술의 역사』, 시공사, 1998
서복관, 권덕주 외 옮김, 『중국예술정신』, 동문선, 1989
온조동, 강관식 역, 『중국회화비평사』, 미진사, 1989
왕백민, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1991
왕야오팅, 오영삼 역, 『중국회화산책』, 아름나무, 2007
위엔커, 전인초, 김선자 역, 『중국신화전설 2』, 민음사, 1999
유김화, 김대원 역, 『중국고대화론유편』, 소명출판, 2010
유아힘 나겔, 황종민 역, 『초현실주의』, 2008
이택후(리쩌허우), 권호 역, 『화하미학』, 동문선, 1990
저우스핀, 서은숙 역, 『서위』, 도서출판 창해, 2005
_____, 서은숙 역, 『양주팔괴』, 도서출판 창해, 2006
장언원 외, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002
_____, 조송식 역, 『역대명화기 상·하』, 시공아트, 2008
_____, 황지원 역, 『역대명화기』, 계명대학교출판부, 2007
장자, 김달진 역, 『장자』, 현암사, 1965
_____, 김학주 역, 『장자』, 을유문화사, 1988

____, 오강남 역, 『장자』, 현암사, 1999

장파, 유중하 외 역, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1999

제임스 케힐 외, 정형민 역, 『중국회화사 삼천년』, 학고재, 1999

케니스 맥리시, 발레리 맥시리, 『그림이 있는 음악여행』, 예하, 1992

제임스케힐, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 1978

조지 로울리, 김기주 역, 『동양화의 원리』, 중앙일보, 1980

지그문트 프로이트, 김인순 역, 『꿈의 해석(프로이트 전집 4)』, 열린책들, 2004

_____, 정장진역, 『예술 문학 정신분석(프로이트 전집 14)』, 열린책들, 2004

지우스펜 지움, 서은숙 역, 『석도』, 창해, 2005

피오나 브래들리, 김금미 역, 『초현실주의』, 열화당, 2003

3) 국외

謝赫, 『古畫品錄』, 北京: 中華書局, 1985.

俞儉方, 『中國繪畫史』 上冊, 臺灣: 商務印書館, 1970

潘公凱, 『中國繪畫』, 上海古敵出版社, 2001

黃宗炫, 『中國美術史綱要』, 西南師範大學出版部, 1997

胡光華, 『八大山人』, 吉林美術出版社, 1996

呂佛庭, 『中國繪畫評傳』, 中國文化大學出版部, 1988

葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海人民出版社, 2003

諸橋轍次, 『大漢和辭典』 12, 東京: 大修館書店, 1958

島田修二郎, 『中國繪畫史研究』, 東京: 中央公論出版社, 1993

杜覺民, 『隱逸与超越: 論逸品意識与庄子美學』, 北京: 文化藝術出版社, 2010

André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig: F. Deuticke, 1899

_____, *The Interpretation of Dreams*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997

3. 논문

1) 국내

- 김성희, 「조선후기 회화기법 연구 - 인물화 묘법과 산수화 준법 및 수지법을 중심으로-」, 동국대학교 대학원 미술사학과 박사논문, 1999
- 김병중, 「유교가 중국회화양식과 품평에 미친 영향에 대한 연구」, 성균관대학교, 동양철학과, 예술철학전공, 박사학위논문, 2001
- _____, 「동양화의 초기품평에 관한 연구 - 고화품록과 역대명화기의 품평관을 중심으로-」, 서울대학교 석사학위논문, 1983
- 김수현, 「초현실주의와 퍼포먼스 예술에 나타난 ‘불안’의 전이」, 『서양미술사학회논문집』 12, 1999
- 도근미, 「일필의 발묵적 心印像 연구」, 숙명여자대학교 대학원 조형예술학과 한국화전공 박사논문, 2013
- 민주식, 「풍류(風流)사상의 미학적 의미」, 『미학예술학』 11, 한국미학예술학회, 2000
- 박상호, 「송대 서화 품격론의 유·도 미학적 연구 - 신품·일품을 중심으로-」, 성균관대학교 대학원 유학과 동양미학전공 박사학위 논문, 2011
- _____, 「송대 일품론의 無法중심적 도가미학 특징 연구」, 『한국서예학회』 21호, 2012
- 박상호, 「일품론의 무법중심적 도가미학 특징연구」, 『서예학연구』 21호, 2012
- 백윤수, 「개성주의 예술의 개념과 성립」, 『한국미학회지』 20권, 1995
- 백인산, 「조선왕조 도석인물화」, 『간송문화』 제77호 道釋, 간송미술문화재단, 2009
- 송현민, 「변주(variation)와 방작(倣作)」, 『객석』 5호, 2016
- 이운호, 「일품화풍과 미국추상표현주의에 대한 비교연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1990
- 이중성, 「소요와 노닐 또는 걸림 없는 자유 - 장자 ‘소요유’의 부정정신

과 자유의식을 중심으로-」, 『동서철학연구』 67호, 2013

임태승, 「비극적 逍遙遊 : 장자미학에서의 초월의 의미」, 『철학』 77호, 한국철학회, 2003

———, 「체념적 초탈 : 장자미학에서의 초월의 의미」, 『동양예술』 7호, 한국동양예술학회, 2003

정계옥, 「일품논고」, 『미학』, 13권, 1988

정정옥, 「문인화의 일품론 연구」, 성균관대학교 유학대학원 석사학위논문, 2015

조선미, 「東洋畫에 있어서의 倣의 概念에 대하여」, 『인문과학』 13호, 1984

———, 「東洋畫論에 나타난 畫品論의 變遷에 대하여 - 逸品에 대한 評價를 중심으로 -」, 『인문과학』 15호, 1986

최완수, 「檀園의 神仙圖」, 『세대』 132, 世代社, 1974

황미연, 「조선후기 회화를 통해 본 음악문화 - 단원, 혜원, 긍재의 풍속화를 중심으로-」, 『한국음악연구』 32, 한국국악원, 2002

2) 국외

孫延利, 「中國古代畫의 庄禪意蘊」 文人畫의 “逸品”意識, 『學術界4』, 2015

莊申, 中華民國畫學會 編, 「中國畫品の 歷史源流」, 『美術學報』 第五期

島田修二郎, 「逸品畫風について」, 『美術研究』 161號, 1951

4. 사전

이성미, 김정희, 『한국회화사 용어집』, 다할미디어, 2003

월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999

『현대미술용어사전』, 열화당, 1981, p. 136.

『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원, 1994

이희승, 『국어대사전』, 민중서림, 1993

한글학회 편, 『우리말 큰 사전』 3권, 한글학회, 1992

5. 도록

삼성문화재단, 『단원 김홍도 - 탄신 250주년 기념특별전』, 삼성문화재단, 1995

백남준아트센터, 『백남준 말에서 크리스토폰까지』, 백남준 아트센터
서울대학교박물관, 『오원 장승업 - 조선왕조의 마지막 대화가』, 서울대학교박물관, 2000

리움, 『화원 - 조선화원대전』, 리움, 2011

국립현대미술관, 『아름다운 그림들과 한국은행』, 한국은행, 2000

서울대학교박물관, 『오원 장승업-조선왕조의 마지막 대화가』, 학고재, 2000

김은형, 『무소르그스키, 전람회의그림』, OCI미술관, 2012

劉冠良, 『中國十大名畫家畫集』, 北京: 北京工藝美術出版社, 2003

Janine Antoni, Dan Cameron and others, *Antoni, Janine*, Kusnacht, Switzerland, Ink Tree: New York, 2000.

Abstract

Surrealistic Expression in the Yipin Style of Ink-and-wash Painting -based on my works-

Kim, Eun Hyung

Department of Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

This paper was based on my own works of ink-and-wash painting on surrealistic themes, with a focus on the *yipin*(逸品, “careless”) style that serves as its backdrop. The purpose was to examine the work’s background and content to suggest of a discourse of creation and the artist. The *yipin* style may be categorized into “*yipin* theory” in terms of creative discourse and *yipin* practice by actual artists, both of which served as a basis for my creation. *Yipin* emerged as a style during the Tang(唐) Dynasty, with its meaning formulated in Zhou Jingxuan’s *Tangchao Minghua Lu*(唐朝名畫錄, *Record of Famous Tang Painters*); its stature in the history of art discourse had become firmly established by the time of Huang Xiufu’s *Yizhou Minghua Lu*(益州名畫錄, *Record of Famous Painters of Yizhou*). Rooted in my artistic creation, the characteristics of *yipin* were the characteristics of the Tang and Song Dynasty. By the subsequent Ming, and Qing

Dynasties, the meaning of *yipin* exhibited tendencies of differentiation and generalization that result in some differences from my artistic discourse addressed in this thesis. At the same, some idiosyncratic painters from the Ming and Qing Dynasties who carried on the same legacy of Tang-era *yipin* painting served as references for my thesis.

A particular underpinning for the art/artist discourse is a mindset of not being bound to preexisting artistic styles(不拘常法). This key element of *yipin* bears some connections with Zhuangzi(莊子), surrealism, and the concept of *fangzuo*(倣作, creative imitation). Both Zhuangzi and the surrealists sought to transcend and overcome their tumultuous historical circumstances, an attempt that led in turn to artistic thinking and creation. The *fangzuo* concept may be seen as connected to the *yipin* ethos of intangibility in its departure from the retreading of original works and its added element of subjective interpretation.

Thematically, the context for my work as a whole can be found in Zhuangzi, the Western surrealists, and the surrealism manifested in Daoist/Buddhist figure painting(道釋人物畫) and *pungryu* culture (風流, meaning “to enjoy arts”).

A comparison of Zhuangzi and the Western surrealists serves as a philosophical backdrop in terms of the work's overall themes. Zhuangzi and the surrealists bear similarities in having emerged in the wake of war and the resulting social turmoil, and in having been committed to overcoming their circumstances. One difference is that Zhuangzi sought ultimate spiritual liberation through transcendence of reality, whereas the surrealists explored the unconscious by using art in an unfiltered expression of their practical fears and oppressive mental state. These aspects are both manifested in complex ways in my work: some

visualize Zhuangzi's ideas directly to depict "strolling within stillness(逍遙遊)," while others give direct expression to the elements of anxiety existing in the present era and the ego's psychological state.

Part of the process of exploring my work's themes was a research effort in which elements associated with Zhuangzhi and the surrealists were paired: *wuwei*(無爲, non-action) with automatism, the "equivalence of things(齊物論)" with transformations, and the butterfly dream(胡蝶夢) with dreams within psychoanalysis.

Daoist and Buddhist portrait paintings include images of various spiritual beings and their associated magical powers; these transcendent and mystical capabilities were treated a theme of my artwork in terms of surrealism. China's vast literature on spiritual was a source of influence on Korea's "Eight Immortals" imagery and its rendering in Daoist/Buddhist portrait art. A subjective transformation of this was incorporated into my surrealistic ink-and-wash painting.

The surrealism of *pungryu* culture lies in its goal-directedness. As in Zhuangzi's case, *pungryu* could be classified as a surrealistic theme in the sense that it had the goal of transcending reality. This study of surrealism had a particular influence on my works inspired by music and the dramatic arts.

Representative examples of techniques associated with *yipin* ink-and-wash painting include splashed ink(潑墨), broken ink(破墨), and abbreviated brush drawing(減筆). These techniques influenced the basic canvas composition and served as basis for creating new compositions applying different standards. "Mi dots(米點皴)" were used to render the atmosphere, while standards of sparsity/denseness(疏·密) and tension/relaxation(鬆·緊) were applied as compositional principles. Superimposition and overlapping were also included through the

adoption of different perspectives, while the layout of imagery and negative space(布置·布帛) served as standards in developing the composition.

The methodology for selecting the themes of my work incorporated the concept of *fang*(倣, imitation). A conceptual advancement on the *linmu*(臨摹) approach, *fang* refers to a form of subjectivity based on original art masterpieces, which were adopted as means to identify themes for my ink-and-wash painting in the *yipin* style. The use of different genres including traditional painting, performing arts, and popular art as references for selecting themes was an example of a modern application of *fangzuo*(倣作). This imitation-based methodology warrants emphasis in traditional art discourse terms in connection with the relatedness between artworks and “originals,” which is a matter of increasing importance in contemporary art.

My themes were differentiated in the process of developing surrealistic themes into various works of art, and subjective interpretations were produced according to different criteria including “exploration of the self,” “mystical powers,” “pornography,” “critiquing reality,” “dramatic art,” “theater,” and “music.” Through its partial application to works of art, the *fangzuo* concept in particular formed a basis for introducing elements of traditional painting and other genres into the canvas. The creative *fangzuo* concept was applied first analogically to music and then expanded into different genres from there.

Connections with performance art and dramatic art were established through analysis of the ink-and-wash work in terms of elements within space beyond two dimensions, with the prominent presence of performance art characteristics in the work of *yipin* painters adopted as

a reference.

My works of ink-and-wash painting in the *yipin* were developed first through an artistic discourse of intangibility, the surrealism of Zhuangzi and the Western surrealists, and the use of splashed ink, broken ink, and abbreviated brush painting as techniques; from there, they were expanded into the realms of music, dramatic art, and performance art. My aim with this research was to propose a discourse of creation and method for the contemporary art environment based on traditional painting and painting theory research, while suggesting how this could be applied broadly to a range of artistic forms.

keywords : Yipin Style(逸品畫風), Ink-and Wash Painting, Surreality, Zhuangzi(莊子), Daoist/Buddhist Figure Painting(道釋人物畫), Fang(倣)

Student Number : 2013-30357